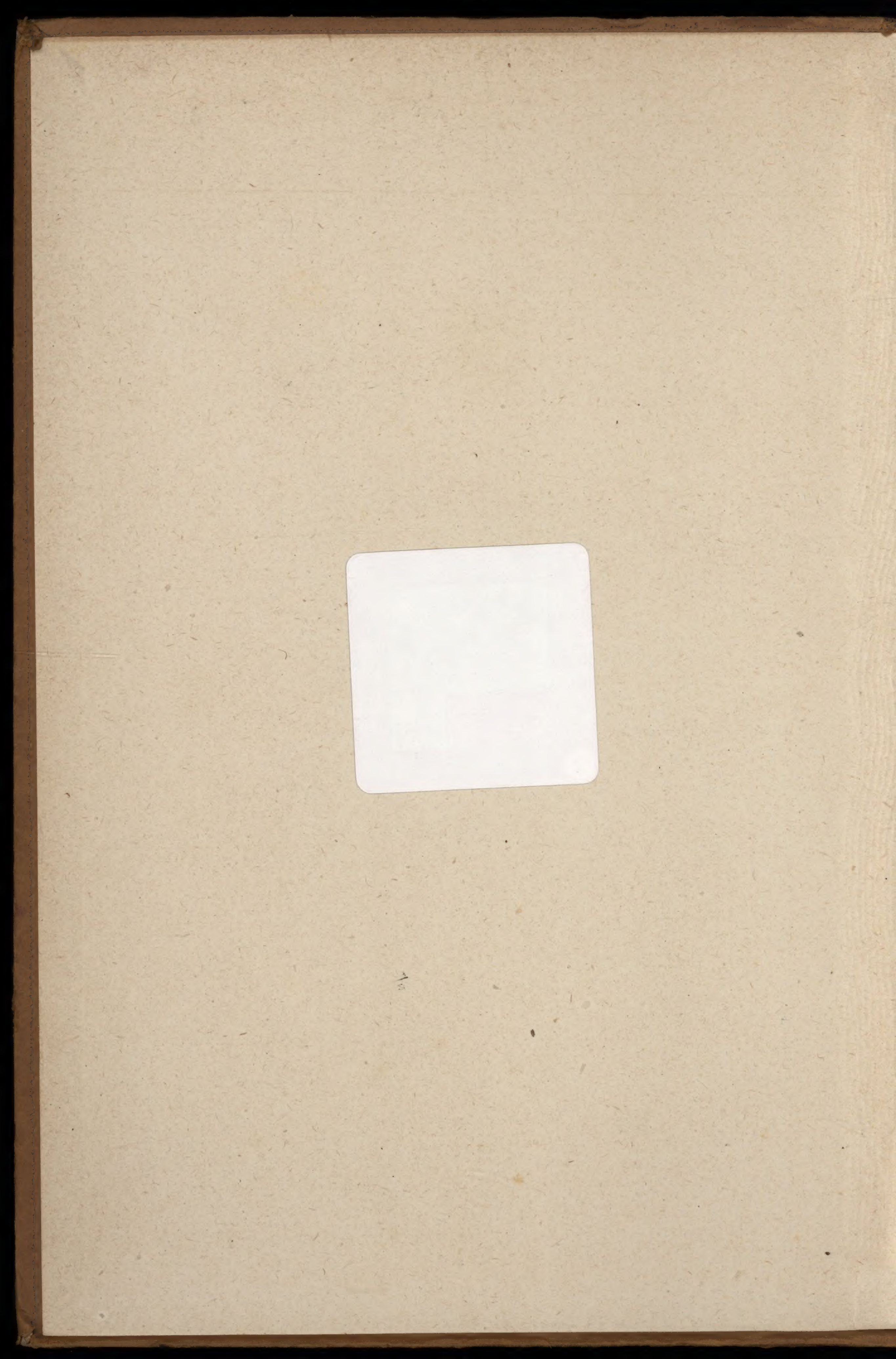
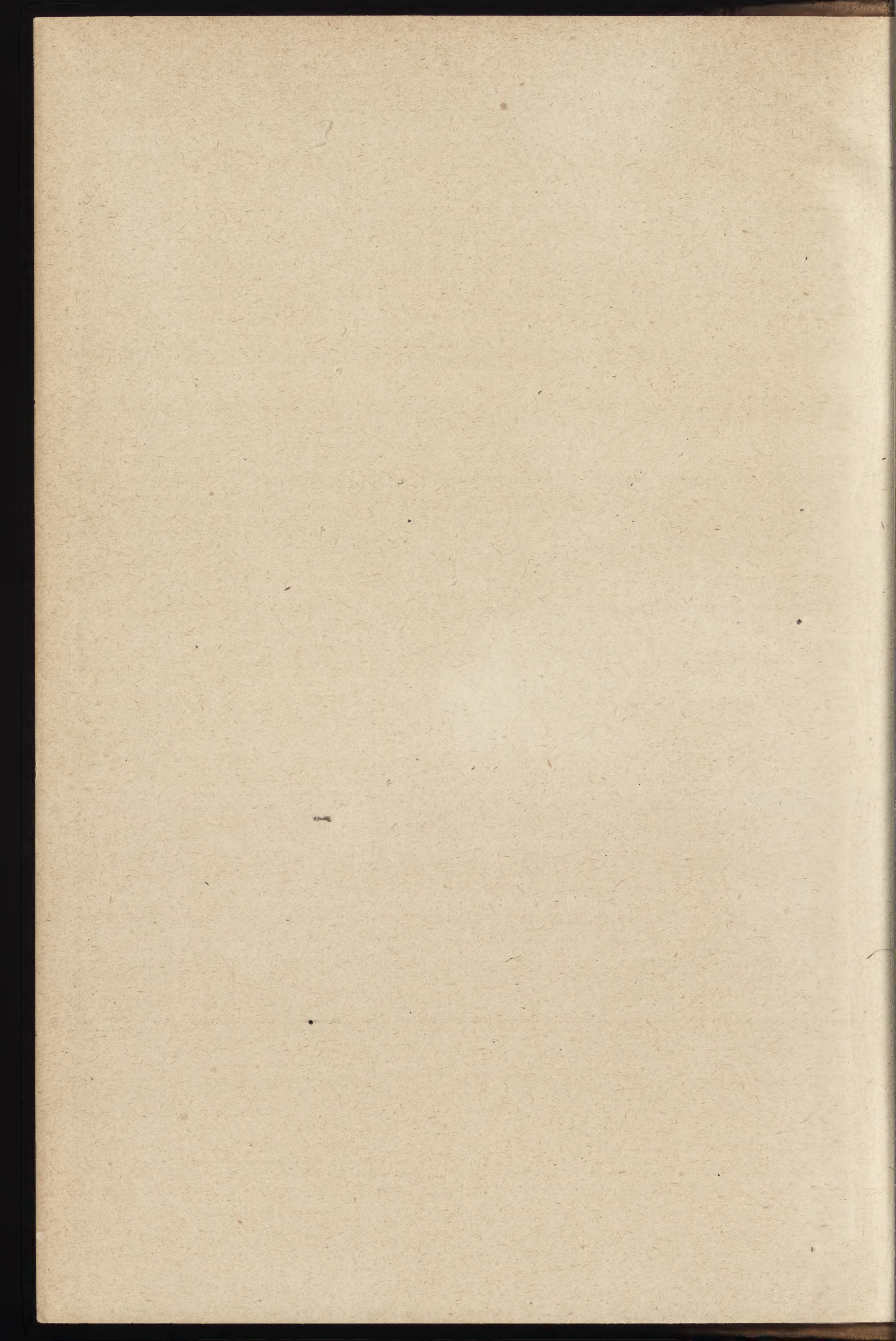
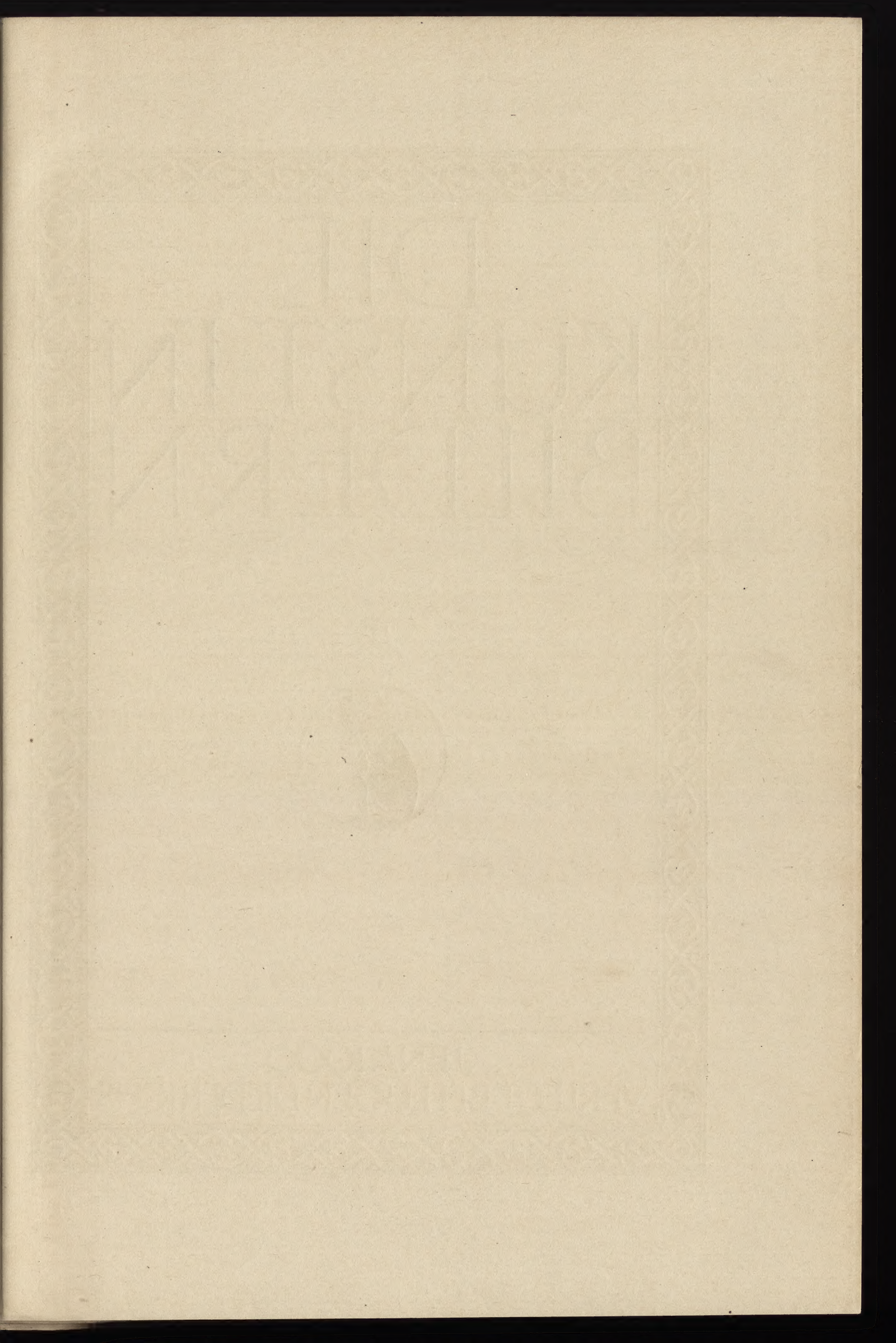
FRÜH-RENAISSANCE DER ITALIENISCHEN MALEREI





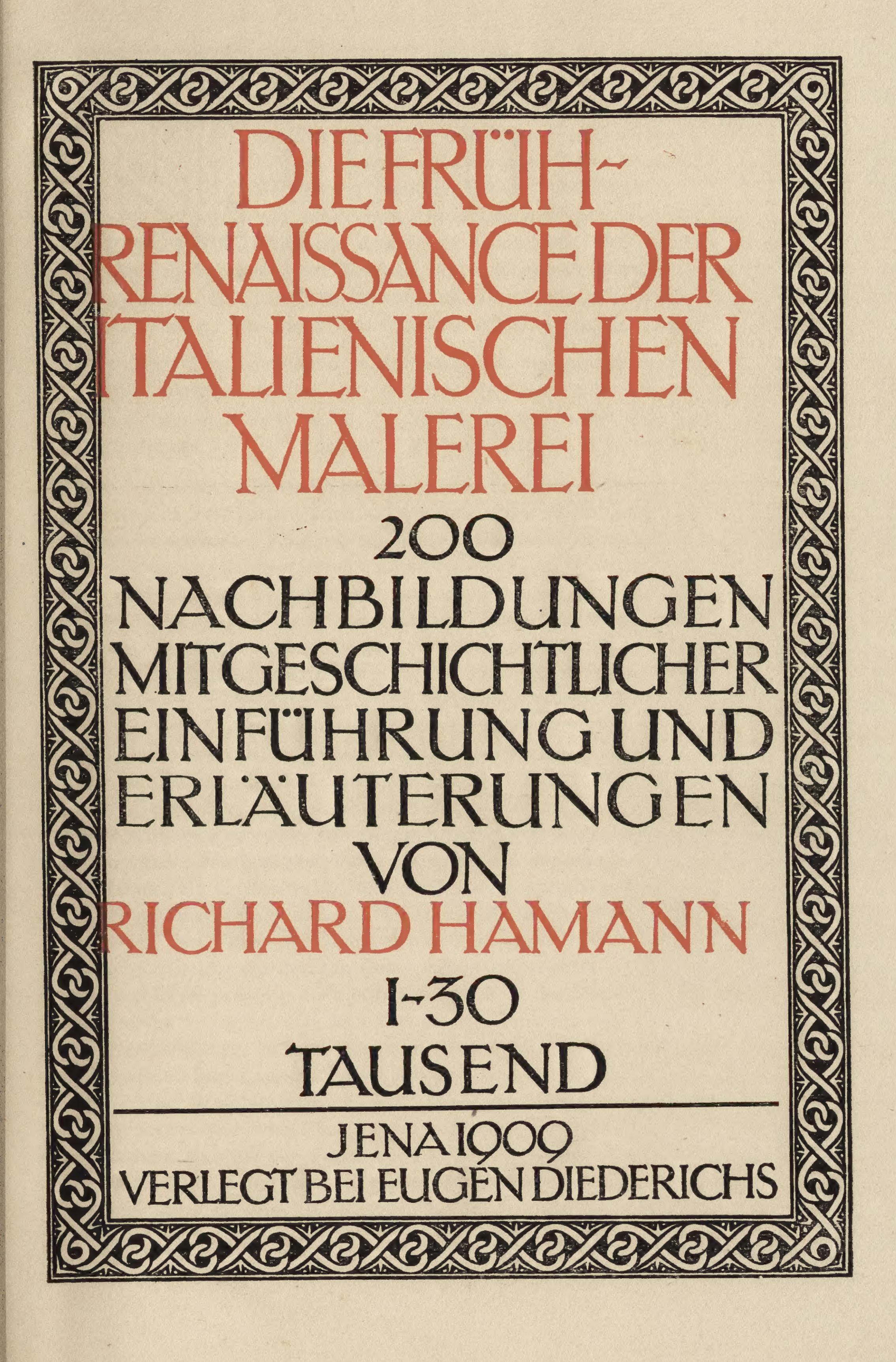




DIE KUNST IN BILDERN



JENA 1909
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS



DIE FRÜH-RENAISSANCE DER ITALIENISCHEN MALEREI

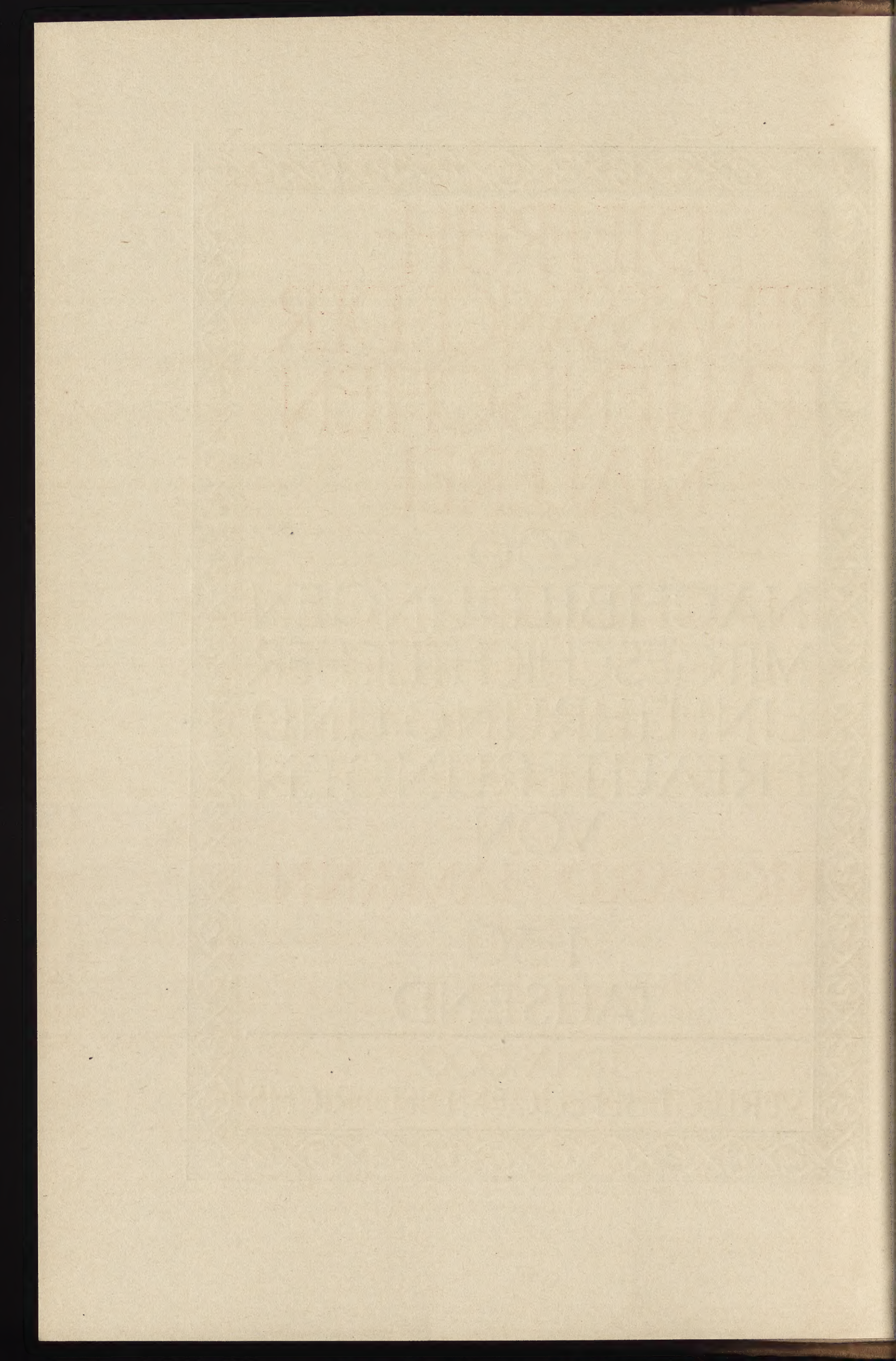
200 NACHBILDUNGEN MIT GESCHICHTLICHER EINFÜHRUNG UND ERLÄUTERUNGEN

VON

RICHARD HAMANN

1-30 TAUSEND

JENA 1909
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS



DER MENSCHHEITSTYPUS DER FRÜHRENAISSANCE



NWILLKÜRLICH verbinden wir mit dem Namen FRÜHRENAISSANCE die Vorstellung von dem Anfang einer Entwicklung, von etwas Befangenem und Unreifem, aber auch von Frühling und Jugend mit all ihren Reizen und Launen. Der Menschheitstypus dieser Kunst scheint dieser Vorstellung recht zu geben. Von jugendlichen Gestalten, von der eckigen Anmut unausgewachsener Körper wird die Phantasie dieser Zeit beherrscht. Das Recht der Jugend auf kleidsamen Schmuck, auf Tändelei und müßigen Zeitvertreib wird allerorts geltend gemacht. Ein Jüngling, der mit einundzwanzig Jahren an die Spitze des Gemeinwesens von Florenz getreten ist, gibt selbst die Losung, die Jugend zu genießen.

Quant'è bella giovinezza	(Schön ist Jugend zu umfassen,
Que si fugge tuttavia!	Doch sie flieht, nie aufzuhalten.
Qui vuol esser lieto, sia;	Willst du froh sein: drangehalten!
Di doman non c'è certezza.	Nie auf morgen sich verlassen.)

Abb. 1

ANTONIO POLLAIUOLOS David im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, ein Gegenstück zu Verrocchios berühmtem David, ist kein rauher Hirtenjunge. Ein hochaufgeschossener schlanker Jüngling mit langen, dünnen Gliedmaßen präsentiert sich uns. Sein feines, schmales Gesicht unter dem lockigen Haupthaar spitzt am Kinn sich zu. Herausfordernd blicken ein paar kecke Augen aus dem Bilde. Die kleidsame Tracht der knapp sitzenden, an Hals und Handgelenk straff schließenden Jacke mit ihren vertikalen Falten und der frackartigen Aufschürzung aus kostbaren Stoffen, Samt, Pelz, Brokat unterstützt die Schlankheit des eleganten Jünglings. Die nackten Beine glaubt man in prall sitzenden Hosen. Eine Tracht, wie erfunden, das Grazile der Jugend zum Ausdruck zu bringen. Mit gespreizten Beinen, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, steht der Jüngling breitspurig vor uns da, sehr von sich überzeugt. Mit leiser Koketterie spreizen sich die kleinen Finger seiner schmalen Hand. Ein Gemisch von vornehmer Eleganz und parvenühaftem Auftreten ist in dieser Siegerpose, von feinem Anstand und Unerzogenheit, von Haltung und Geziertheit. Wir begegnen diesem Jüngling auf den Straßen, wo er nichtstuend herumflaniert, ein spanisches Mäntelchen über die Schultern geworfen, wir sehen ihn zu Pferde mit Kavaliersmanieren. Wir treffen ihn auch im Kostüm von Heiligen, die sich um den Thron der angebeteten Himmelskönigin scharen; und in der glänzenden Rüstung des heiligen Georg, seiner ritterlichen Würde bewußt, nimmt er sich besonders prächtig aus; oder schließlich in der Pose des Märtyrers, dann heißt er meist Sebastian, mit dem Namen des Heiligen, den sich diese Zeit zum Liebling erkoren hat. In noch zarterem Alter durften die Knaben bei Maria mit dem Christkind Engel spielen. Aber wie weit sind Botticellis Kinder entfernt von der engelhaften Wesenlosigkeit der Fra Angelicos und ihrer demütigen Bescheidenheit. Mit ihrem bewußten Blick, ihrer keck aufgebogenen Nase und irdischeren Körperbildung sind sie der Typus der Florentiner Range jener Tage.

Die Florentiner Jungfrau ist uns aus den Mädchenbüsten Desiderio da Settignanos oder Mino da Fiesoles allgemein bekannt geworden, dieselbe, die uns auf den Bildern Botticellis und Ghirlandaios auf Schritt und Tritt begegnet. Schlank

und hochgewachsen wie die Jünglinge, mit zarten Handgelenken und feinen Knöcheln, mit langen dünnen Fingern, deren jeder sich einzeln bewegen und spreizen kann. Die Haare sind aus der Stirn gestrichen, daß sie hoch erscheint. In den fest aus dem Bilde herausblickenden Augen verrät sich mehr Intelligenz als Liebenswürdigkeit. Oft blicken die Augen durch schmalen Spalt von oben herab, überheblich und abwehrend, zuweilen mit dem vergifteten Blick, den wir heute mit der Vorstellung von Salome verbinden, oft auch wie von verhaltenen Tränen feucht mit dem Ausdruck des Gekränkt- und Unverstandenseins. Die Nase, mit feinem Rücken, spitz und etwas aufgebogen, der Mund dünn, ein spitzes Kinn, alles zusammen ein schneidiges Profil, das nicht ganz der Trivialität entbehrt. Aber ob schnippisch und keck, ob blaß und verträumt, immer könnte man darunter schreiben: NOLI ME TANGERE. — Ein Schimmer von ewiger Jungfräulichkeit liegt auf diesen knöchern dünnen Gestalten. Etwas haben sie alle von der Emanzipierten, dem jungenhaften Gamin oder der schönen Seele. Die Kleidung geht wie bei den Jünglingen auf den Eindruck des Schlanken und Zierlichen. Das enganliegende Mieder läßt mit rundem Halsausschnitt den langen Hals frei. Die Arme werden von dünnem Stoff fest umschlossen. Der Rock, hoch gegürtet, fällt fast wie ein Prinzeßkleid in langen steilen Falten von der Brust und den Schultern herab. An Besatz ist nicht gespart, Edelsteine und Goldschnüre, Perlen und Brokat und eine höchst sorgfältige und künstliche Frisur lassen die Tochter aus reichem Hause erkennen.

Dieser ausgesuchte prunkende Schmuck, das pretiöse Gebaren, die Gepflegtheit und verzärtelte Art dieser jungen Leute und ihr bewußtes Auftreten lassen uns an die verwöhnten Kinder reich gewordener Leute denken, an die Verfeinerung, die einem gröberen Stamm aufgepfropft ist. Man fühlt zu sehr, daß diese gesuchten Manieren nicht etwas sind, was von Haus aus in ihnen steckt. Sie sind die Erben, die von dem Kapital zehren, das Ältere erworben haben, die die Jugend genießen und verschwenden, was ihre Vorfahren in harter Arbeit, im Sammeln und Stein-auf-Stein-Legen eingebracht hatten. Das Nichtstun, so schreibt ein ferraresischer Gesandter von Florenz nach Hause, nimmt dermaßen überhand in Italien, daß, fällt nichts Sonstiges vor, über Schlachten von Geflügel und Hunden mehr zu berichten sein wird, als über Heere und Waffentaten. Piero de Pazzi, der Sohn eines vornehmen Kaufmanns, schön von Ansehen und nur dem Vergnügen ergeben, wurde von dem Humanisten Niccolò de' Niccoli gefragt, was sein Geschäft sei. Er antwortete: „Ich lasse es mir gut sein". So wie er hätten alle jene Jünglinge antworten können.

DIE ERSTE GENERATION DER RENAISSANCE

Dieser Zeit, in der die Jugend den Ton angibt, ging eine Zeit voraus, in der ein kräftigeres, ein männlicheres und einfacheres Geschlecht sich durchzusetzen wußte. In großartiger Gelassenheit, Männer von wenig Worten, stehen die Apostel Masaccios um die männlich ernste Gestalt Christi. Drohend, gewaltsam, mit Proletariertrotz stellen die derben Gestalten Castagnos ihre Häßlichkeit zur Schau. Düster und feierlich blicken die Menschen Piero della Francescas, Bauern, die eine innere Erleuchtung zu Propheten gemacht hat. Markig, wie aus Erz geschmiedet, sind Mantegnas Figuren, Kämpfer für den Glauben oder Krieger im Solde irdischer

Herrscher. Behäbig und gutmütig sehen uns bei Filippo Lippi die breiten Gesichter seiner bürgerlich ehrbaren Männer und Frauen an. Bürger und Bauern, Proletarier und wohlhabende Kaufleute, das ist die Gesellschaft auf den Bildern der ersten Renaissance-Generation. Eine zweite verfeinerte und elegante folgte ihr. Die Väter, wenn sie ihren Lebensabend verschönern wollten, wurden Mäzene. Die Söhne mischten sich selbst unter die Künstler und ihr leichtsinniges Treiben. Deutlich weist die Politik von Florenz im 15. Jahrhundert denselben Wechsel der Generationen auf. Und wie in Florenz ging es in den meisten anderen Städten Italiens. Cosimo de Medici ist der Geschäftsmann, auf der Bank ganz in seinem Element, pflichttreu in der Verwaltung der Staatsgeschäfte und von der Erkenntnis durchdrungen, daß sein und des Vaterlandes Vorteil unlöslich verkettet seien. Für seine Person ist er einfach, streng. Doch kennt er bereits die Pflichten des Reichtums, und in der Begünstigung der Talente, der Pflege geistigen Lebens erhebt er sich über seinen Stand zu dem Adel, den die Bildung verleiht. Lorenzo, der Prächtige, vernachlässigt die Geschäfte und bringt sein Privatvermögen an den Rand des Bankerottes. Der Genuß in sinnlicher und geistiger Form wird die Losung seiner Tage. Den Staat braucht er für seine Zwecke und ihm anvertraute Gelder greift er im eigenen Interesse an. Fürstlich tritt er auf, lebt in den Tag hinein. Ein Beispiel für viele in dieser Generation von Erben.

Erbe ist aber diese Generation auch in künstlerischer Hinsicht. Alles, was die Renaissance gegenüber dem Mittelalter Neues enthält, ist von der vorausgegangenen Generation erobert und zum ersten Male rein verwirklicht. Künstler wie Masaccio, Filippo Lippi, Castagno, Piero della Francesca, ihre Nachfolger Mantegna und Melozzo da Forli sind es, die „die Entdeckung der Welt und des Menschen“ geleistet haben. Sie entdeckten die Welt, d. h. die Umwelt des Menschen. Die mittelalterliche Kunst, eine aristokratische Kunst kannte nur den Menschen und ihn nur als Glied einer organisierten Gesellschaft, in der er sich stolz und vornehm bewegte, Herr über seinen Körper und Herr über seine Gefühle. Die Umgebung des Menschen, die Natur, Landschaft, Tiere, Blumen und Bäume sind ihr nicht Gegenstand der Anschauung und Schilderung. Wie bei einem Bildhauer hörte das darstellende Interesse dort auf, wo die Grenzen der menschlichen Figur mit dem leeren Raum zusammentrafen. Wenn die Handlung der Menschen die Andeutung des Schauplatzes und die Beteiligung von Tieren erforderte, so geschah es mit derselben abkürzenden, formelhaften Bezeichnung, wie sie das geschriebene Wort gegenüber der Wirklichkeit aufweist. Der organisatorische Charakter mittelalterlichen Lebens verlangte, daß auch im Bilde alles sich zum Ganzen fügte, und vom Bilde selber, daß es sich der Architektur einpaßte. Eine flächig dekorative und zeichnerische Behandlung war die Folge davon.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ergießt sich ein mächtiger Strom von Naturfreude in das Bett der Kunst. Tiere und Bäume, Landschaften und Städte dürfen den Figurengehalt überwiegen, werden Selbstzweck der Anschauung und der Teilnahme. Die größte künstlerische Entdeckung dieser Generation war aber der Raum, dessen künstlerischer Eindruck die Wirkung der Figur ersetzen sollte. Nicht nur, daß jetzt das Bedürfnis, zu sehen, wie ein Vorgang sich in seiner räumlichen Umgebung in Wirklichkeit abspielte, wichtiger wird als die Erkenntnis

des Vorganges selber, die Klarlegung einer körperlichen Aktion für das Auge wichtiger als die Aktion, nein, mit dieser Entdeckung der Umwelt gewinnt das scheinbar Leere und Nichtige, der Raum, Gestalt und Leben. Mit Hilfe von Licht und Schatten rücken die Dinge auseinander. Um sie herum breitet sich ein räumliches Medium und läßt den Blick in die Tiefe dringen. Der Schlagschatten, der die Dinge voneinander loslöst und vom Boden abhebt, uns etwas Geläufiges, muß für diese Malergeneration die Bedeutung eines reich machenden Fundes besessen haben. Die Gesetze der Perspektive und Raumvertiefung und die Erzeugung eines Abbildes der wirklichen Welt in ihrer natürlichen Ausdehnung und Beleuchtung bilden für die Praxis und Theorie das wichtigste Problem. Zugleich spürt man die poetische Freude an Innenräumen und landschaftlicher Weite, das stille Glück in heimlich beschlossenem Kämmerchen und das Hochgefühl des Blickes über Berggipfel, über weite Täler und Meeresflächen. Die Verkündigung an Maria, eine Geburt des Johannes oder der Maria, der Zug der heiligen drei Könige werden willkommene Vorwände, diese rein menschlichen Gefühle und weltlichen Gedanken im Bilde zu verwirklichen. Die Kunst der Größten dieser Generation wird von der Idee beherrscht, eine Reihe von Menschen räumlich im Umkreis zu verteilen in einer Architektur oder Landschaft, die noch einmal in größerem Maßstabe dieselben Raumformen gestaltet. Wie ergriffen von der Feierlichkeit solcher Räume scheinen sie das bloße Dasein im Raume zu genießen. Oft sind die Menschen nur dazu da, den Raum zu bilden, den sie im Mittelalter negierten. Alles, was den Raum lebendig macht, Atmosphäre, Licht und Schatten gewinnen jetzt die Bedeutung, die sie bis auf den heutigen Tag behalten haben. Ein schummriges Helldunkel umgibt die Figuren Masaccios. Dem Einfall streifiger Lichter durch Türen und Fenster geht man bis in alle Winkel nach. Wie die Sonne durch Wolken bricht und das Wasser spiegelnd erglänzt, wie die Rüstungen blitzen, an alles das rührt diese Generation einmal. Vor allem aber prägen sich jene Lichtpoesien ein, von Abend und Mondscheinstimmung, von Waldweben und erstem Erwachen der Natur am frühen Morgen, in denen Filippo Lippis Kunst Triumphe feiert.

Indem das Bild jetzt den Blick so mächtig in die Tiefe zog, ein Stück räumlicher Natur ganz anders lokalisiert, als der Raum, in dem wir es sehen, dem Auge sich bietet, durchbrach es von selbst die Schranken der Architektur und löste die Fesseln der mittelalterlichen dekorativen Kunst. Der Begriff des Bildes im modernen Sinne, als eines selbständigen Erlebnisses, gewinnt jetzt seine Bedeutung. Im Mittelalter war das Bild auch inhaltlich gebunden. Es diente dem Kultus. Seine lehrhafte oder moralische, seine erhebende oder erzieherische Bedeutung ordnete es den kirchlichen Zwecken ein. Jetzt weicht der moralische Zwang, das Bild wird, selbst entgegen seiner äußeren kirchlichen Bestimmung, ein Fest für das Auge. Ästhetisch und weltlich.

Die Tendenz, im Kunstwerk jederzeit einen Willen zum Ausdruck zu bringen, charakterisiert auch den mittelalterlichen Menschen im Bilde. Er beherrscht sich. Wir sehen ihn nur repräsentierend, bedacht, in jeder Gebärde, in jedem Mienenzuge edel zu bleiben; Menschen, wie sie sein wollen. In der Renaissance wird der Mensch dargestellt, wie er ist, in unbewachten Momenten. Nicht aristokratisch,

sondern aus jeder Gesellschaftsschicht. Das Häßliche und Niedere gewinnt Zutritt zur Kunst. Tätig oder beschaulich, den Gedanken oder Gefühlen hingegeben wird der Mensch geschildert, daß man meint, so müßte der Mensch er selber sein, nicht wie man von ihm zu sein verlangt. Vor allem aber, der mittelalterliche Mensch, der immer nach außen wirkte, gesellig vornehm auf seinesgleichen, erhaben großartig auf die Gläubigen und Unterworfenen, gab sich kund durch die Organe des Willens, den Körper und seine Glieder. Er spricht in Gebärden. Der Mensch der Renaissance ist der verinnerlichte Mensch, Gemüt und Geist, Gefühle und Gedanken spiegeln sich im Gesicht. Die Darstellung von Individualitäten und Charakteren, die Schilderung des Seelenlebens in ausdrucksvollen Physiognomien ersetzte den feierlichen Gestus. Das Porträt und die Charakterdarstellung sind wesentlich Errungenschaften dieser Renaissancegeneration. Das ist die Entdeckung des Menschen.

Welt- und Menschheitsgefühl hängen zusammen mit der neuen sozialen Gestaltung des Lebens im Italien des Quattrocento, einer entschiedenen Demokratisierung. Das Bürgertum wird eine Macht, durch die der Feudaladel des Mittelalters aus seiner führenden Stellung verdrängt wird, eine freiere Weltanschauung wird die herrschende. Der Familiensinn und die Freude am gemütlichen Heim, handwerkliche oder geschäftliche Berührung mit den Dingen, Individualismus der Einzeltätigkeit und verstandesmäßige Berechnung, Erholungsbedürfnis in einsamer freier Natur und die Gewohnheit, sich gehen zu lassen, Überwiegen der praktisch intelligenten Beschäftigungen und des gemütlichen oder geschäftlichen Verkehrs mit anderen Menschen vor ritterlicher Übung und körperlicher Zucht, alles das ist gleichmäßig an dem Werden dieses neuen Stiles, der Renaissance, beteiligt.

Diese erste Künstlergeneration hat mehr geleistet als die Eroberung der neuen künstlerischen Welt. In ihr vollzieht sich innerhalb eines halben Jahrhunderts ein Fortschritt, der die Entwicklung der Kunst in den nächsten Jahrhunderten vorwegnimmt, eine Entwicklung vom klassischen Stil zu barockestem Ende. Nach den ersten tastenden Versuchen, der Natur in Einzeldingen nahe zu kommen, erhebt Masaccio die neue Renaissancekunst zu einer klassischen Höhe und Größe, die erst im Stil des Cinquecento wieder erreicht ist. In klassischer Ruhe ordnen sich seine ernsten Gestalten dem Raume ein, zu geschlossener Komposition geeint und im weichen malerischen Helldunkel zur Bildeinheit gebunden. Das Zuständliche herrscht vor dem dramatisch Bewegten, und Charaktere, nicht Individualitäten, treten seine Gestalten in die feierliche Stille eines Andachtsbildes ein. Nirgends klassischer als bei Fra Angelico sind Figuren einem Innenraum so untergeordnet, daß ein einziger Eindruck entsteht.

Masaccios sachliches Helldunkel wird bei Filippo Lippi zur farbigen Atmosphäre, Piero della Francesca und sein Lehrer Domenico Veneziano steigern die Farbigkeit und hellen die Töne auf, daß zarteste Nuancen entstehen. An die Darstellung des frei flutenden Sonnenlichtes und den fleckigen Schiller hell beleuchteter Landschaften gehen sie heran. Der stärkere Effekt eines Nachtstückes, wie wir ihn für das 16. und 17. Jahrhundert für charakteristisch halten, wird von Piero gewagt.

Die geschlossenen Räume Masaccios weichen immer mehr den weiten Öffnungen und eilenden Tiefenbewegungen. Endlose Fernen oder gepreßte Schachte, die ins

Bild hineinführen, scheinbar nur perspektivische Probleme, werden immer mehr das Ideal im Fortschritt der Entwicklung. Die ruhigen Flächen oder das malerische Helldunkel der Hintergründe und Umgrenzungen weichen reicheren, aber auch festeren und härteren architektonischen Begrenzungen. Säulengänge in jäher Flucht der Tiefenbewegung treten ins Zentrum des Bildes. War bei Masaccio ein einheitlicher Raum oder eine abgewogene Gruppierung dreier Räume maßgebend für die ruhige Wirkung, so werden bald die Räume und Durchblicke vervielfältigt, das Auge verwirrt und hin und her gezogen.

Masaccios Figuren stehen würdevoll ohne Pose, fest und ruhig, die ideale Gewandung umgibt sie mit großen breiten Falten. Bei Castagno derbe, muskulöse Figuren in Gewändern, deren Falten sich schwulstig zusammenschieben. Bei Melozzo da Forli dann jene prachtvollen Gewandbausche, die an Rubens erinnern. Gewaltsam treten Castagnos Figuren über den Rahmen, mit der ganzen terribiltà des Emporkömmlings der Renaissance. Von ruhiger Existenz geht es zu krampfiger Gespanntheit und bewegtestem Geschehen. Getümmel von Schlachten bei Piero della Francesca, Uccello, in Cassonebildern. Dramatische Szenen voll gespanntesten Lebens bei Mantegna. Schließlich die leidenschaftliche Bewegung, deren die Kunst des 17. Jahrhunderts sich bediente, das Emporfliegen und Herabschweben, Melozzos Himmelfahrt Christi. Die spezifisch barocken Künste, den Durchbruch der Architektur mit Hilfe einer gemalten Scheinarchitektur, durch deren Öffnungen Gestalten in perspektivischer Verkürzung in den Raum hineinfahren, haben Mantegna und Melozzo da Forli vorweggenommen.

An diese barocke Endphase einer ersten Renaissancebewegung im 15. Jahrhundert, der Entwicklung, die die drei ersten Viertel des Jahrhunderts erfüllt, knüpft die Generation an, der man den Namen Frührenaissance im besonderen vorbehalten hat, und von deren Kunst hier die Rede sein soll. Es ist die Kunst der 70er, 80er und 90er Jahre des 15. Jahrhunderts, die man unter eigentlicher Quattrocento-Kunst meint, und derentwegen man die klassische Kunst Masaccios, Pieros, die barocke Mantegnas, Melozzos als Ausnahmen oder als zufällige Vorwegnahmen der Kunst eines Raffael, Michelangelo, Correggio hinstellen mußte. Es ist aber nichts Zufälliges, sondern eine konsequente Entwicklung. Die Unterschiede, die wir zu machen geneigt sind zwischen Quattro-, Cinque-, Seicento als Früh-, Hoch-, Spätrenaissance und Barock sind hier in einem Vorspiel vorweggenommen, dessen Bedeutung auch für die eigentliche Frührenaissance noch nie recht gewürdigt ist.

BAROCK UND ROKOKO IM QUATTROCENTO

Abb. 163

Das Erbe dieser letzten barocken Entwicklungsphase einer Vorrenaissance ist es, wenn der heilige Sebastian COSIMO TURAS als ein Jüngling mit herkulischen Körperformen so gepreßt in dem Rahmen steht, daß er ihn zu sprengen droht. Fest prallt sich die Haut über den Muskeln, die Formen werden plastisch wie bei einer Steinstatue. In echt barocker Bewegung dreht sich der Körper wie eine Schraube, der Kopf windet sich empor, als müßte der Blick den mächtigen vorgeschobenen Schultermuskel überklettern. Selbst die Haare und die Ränder des Lendentuches rollen sich auf. Indem der Körper an eine Säule gefesselt ist, wird diese pathetisch krampfige Bewegung zum dramatisch ausdrucksvollen Motiv.

Das ist das Formgefühl Mantegnas. Wer aber dächte nicht auch an den Louvre-Sklaven Michelangelos? Freilich, etwas weniger zierlich würden bei Mantegna die Füße übereinandergestellt sein, die Beine weniger in den Knien wippen.

In gleicher Weise mantegnesk sind die Gerichts- und die Hinrichtungsszene desselben Künstlers. Aus ihnen lernen wir die räumliche Komposition der ersten Generation kennen. Von Masaccio ab ist es ein Lieblingsthema, so zwei Menschen kniend in Diagonale sich gegenüberzustellen, sie zu umgeben mit dem Umkreis des Exekutors und seiner Gehilfen. Mit großer Kraft des anschaulich Wirklichen rundet sich hier alles im Raume. Spätrenaissance aber ist es, wenn sich die Fülle von Menschen auf kleinem Raume zusammendrängt, wenn die Menschen im Kriegerkostüm das harte Gefüge starker Muskulatur aufweisen, und wenn alles so auf den dramatischen Moment des Losschlagens zugespitzt ist. Nicht zu vergessen schließlich der flatternden Standartenbänder. Der Himmel ist in pathetischer Beleuchtung verdüstert. Wuchtender noch durch die Verbindung mit der Architektur wirkt die Szene des anderen Bildes. Ein Schieben und Zerren mit Überschneidungen der Figuren im Rahmen, die das Hinein- und Hinauswirken der drängenden Bewegung recht deutlich machen. In der Architektur ein Treppauf und Treppab, ein dramatischer Anstieg, Höhepunkt, Abstieg. Die Spannung des Urteilsspruches und seine Ausführung. Anders komponiert Raffael nicht in den Teppichkartons. Gegen Mantegna empfindet man aber doch ein Schlankwerden der Gliedmaßen und ein Grimassieren der durchfurchten, schwielig wulstigen Gesichter. *Abb. 164/5*

Diese merkwürdige Behandlung der Formen wie Buckel einer metallenen Schüssel, ein Zusammensetzen der Oberfläche des Gesichtes aus lauter kleinen sorgfältig gegeneinander abgesetzten Muskelhügeln, verbleibt lange diesem Künstler und der ihm sich anschließenden ferraresischen Schule. In Florenz ist es der Kreis der Künstler um Verrocchio herum, die in der plastisch bronzenen Durchmodellierung einzelner Muskeln und der welligen Oberfläche der Leiber einen barock verschrobenen Eindruck machen.

Die Verkündigung in einem intimen Raum als behagliche Besuchsszene zu schildern, war die ganze Lust der ersten Generation. Wie aber ist dieser Raum ins Große und Lauthallende bei FRANCESCO COSSA gesteigert, wie wirkt die Entfernung in schräger Tiefenstellung zwischen dem Engel und Maria spannend, die Säule zwischen ihnen als Hindernis. Schwer und wuchtig lasten die Formen der Architektur. Wie mit kühner Überschneidung der Balken auf der Säule uns jäh ins Bild hineinwirft, wie von Gott Vater ganz fern am Himmel die Taube herabsaust, wirkt auf den Eindruck von eiliger Bewegung, von Straßenlärm und lauten Tritten. Nichts ist mehr klassisch und selbstverständlich. *Abb. 176*

Die Gewandung des Engels wie der Maria ist ein reiches Geschiebe mächtiger Stoffmassen. Wulstig und derb bauschen sich die Falten, sinken unruhig auf und ab und zerlaufen am Boden wie plätscherndes Wasser. Wie Gewürm umkriechen solche Falten den Leib des Christophorus von COSIMO TURA, züngeln in die Luft wie wütende Schlangen. Castagnos schwere bauschige Gewänder umhüllen FILIPPINO LIPPIS Engel und Madonna in der Verkündigung von S. Gimignano, und machen das an sich im Verhältnis zu dem kleinen intimen Raum übermächtige Wesen der *Abb. 166* *Abb. 46/47*

Figuren zu barocker Dissonanz. Wie seltsam aber nimmt sich dieser Gewandschwall, der einer Rubens'schen heiligen Cäcilie so gut stehen würde, bei der Madonna aus, deren blasses feines Gesicht und zarte Finger darin ertrinken. Dennoch war gerade der Feuergeist Filippinos für diesen bewegten barocken Stil besonders empfänglich.
Abb. 54 Das Kreuz des Märtyrers Philippus so in der Schwebe von Männern halten zu lassen, die mit der ganzen Wucht ihres Körpers es an Tauen emporziehen, ist eine Darstellung, die im Quattrocento einzig dasteht und wieder auf Rubens hinweist.
Abb. 52 Die prachtvolle Verve der allegorischen Jungfrau, die die Musik repräsentiert, das ausschlagend flatternde Tuch geben einen Begriff davon, wie er einst fast noch am Anfang seiner Laufbahn in Rom in S. Maria sopra Minerva eine Himmelfahrt Marias gemalt hat, wo die Jungfrau mit momentaner Drehung des Körpers und schleuderndem Gewand, wo springende, fliegende, herumsausende Engel und mit leidenschaftlichen Gebärden Maria nachstrebende Apostel wenig hinter dem Jubel von Tizians Assunta zurückbleiben.

Eine Figur aber aus dem Nachlasse Filippo Lippis ist zum Inventarstück dieser Generation geworden, die Frau, der der Wind in die Kleider gefahren ist, so daß diese im schönsten Wellenspiel nach rückwärts flattern wie eine Fahne im Winde. Es gibt kaum einen Künstler der Frührenaissance, der sich nicht an diesem Schwung flatternder Gewänder begeistert hat. Aus der Luft herabschießende oder eilends heranstürmende Engel gehören bald zu jeder Mariendarstellung oder Verkündigung. Der mit mächtigem Tritt aus dem Grabe steigende Christus wird zur himmelauffahrenden Erscheinung, vor der die Wächter des Grabes taumelnd, springend und laufend zurückprallen.

Mit der Steigerung der äußeren Bewegung hält die der inneren gleichen Schritt. Der Ausdruck des Affektes verstärkt sich oft bis zur völligen Überspannung der seelischen Energien, indem die Würde des Heiligen zu drohendem Ingrimm anschwillt, religiöse Andacht zu ekstatischer Verzückung. Gelegentlich stellt man schon den einzelnen Ausdruckskopf dar, etwa in Form des abgeschlagenen Hauptes Johannis. Künstler mit klassischerem Schönheitsgefühl wie PERUGINO, FRANCESCO
Abb. 104/105 FRANCIA behalten davon oft nur ein süßlich sentimentales Schmachten, einem Carlo Dolci im 17. Jahrhundert verwandt. Für die oberitalienische Malerei bietet besonders die Darstellung der Pieta Gelegenheit, eine pathetische Trauer vorzuführen. Auch scheut man nicht davor zurück, das Martyrium der Heiligen mit allen Greueln einer Henkersszene zu schildern.

Eine feine Kunst der Kontraste stellt sich in den Dienst der Affektdarstellung.
Abb. 168 Welch ein peinigender Kontrast ist bei COSIMO TURA schon der tote, schmerzverzerrte Christuskörper auf dem Schoße der jugendlichen Maria. Auf dem Baume aber hockt zusammengekauert ein Affe. Mit Ostentation ist dem hübschen Knaben
Abb. 1 David bei POLLAIUOLO der im Todeskampf erstarrte Kopf des Goliath zwischen die
Abb. 181 Füße gelegt. PINTURICCHIO umgibt die ernste Zeremonie eines Leichenbegängnisses mit spielenden Kindern und Säuglingen im Tragbett. Auf Gräbern spielende Putten sind ja ein Lieblingsmotiv der Grabplastik dieser Zeit. Es streift schon an
Abb. 117 Ästhetengrausamkeit, wenn sich bei MATTEO DI GIOVANNI gutangezogene Kinder mit Gier zu dem schaurigen Anblick des Kindermordes drängen.

Ausdruckskontraste treten auch zusammen mit malerischen Gegensätzen. Auf

COSIMO TURAS Bild steht neben dem herkulisch kräftigen, pathetisch sich windenden Sebastian ein lässig sich lehnender und durch die Entfernung klein und winzig gesehener Krieger, und setzt gleichzeitig dem matten Glanze heller menschlicher Haut das sprühendere Blitzen der dunkel metallischen Rüstung entgegen. Ähnlich ist der Kontrast nackter jungfräulicher Frauenschönheit zu dem mit Lumpen überhäuften alten Weibe auf einem Bilde BOTTICELLIS, dessen symbolisch-pathetische Darstellung menschlicher Leidenschaften uns mehr interessieren würde, könnten wir annehmen, der Maler habe in dieser Verleumdung des Appelles mit dem Eifern und Geifern lasterhafter Geschöpfe die Wut geißeln wollen, mit der sich die Humanisten des 15. Jahrhunderts gegenseitig in die Flanken fielen.

Abb. 163

Abb. 40

Keiner aber hat besser mit dem Pfunde zu wuchern verstanden, das ihm die erste große, dem Stil des 16. Jahrhunderts so nahe kommende Generation hinterlassen hat, als SIGNORELLI. Notwendig mußte diese grandiose Kunst wildester Bewegungen dem Ende der Renaissance des Cinquecento, den letzten Werken Michelangelos so ähnlich werden, da sie selber der letzte Ausläufer der Vorrenaissance des Quattrocento ist. Heilige Familien, in dem kleinen Rahmen eines Tondos untergebracht, werden zu hühnenhaften Figuren mit ihren schweren, aus dem Bilde herausdrängenden Formen. Etwas mächtig Ausgreifendes hat das Sitzen der Madonna mit weit vorgestreckten Beinen. Mit zäher Kraft schiebt sich der ganze Körper Josephs anbetend zusammen, seine gefurchten Züge sprechen von dem wilden Pathos einer gewöhnlichen Natur.

Abb. 80

Ganz unverständlich aber im Quattrocento ohne die Vorgängerschaft Castagnos und Mantegnas, ohne das Schülerverhältnis zu Piero della Francesca und Melozzo da Forli wären die Darstellungen des Weltgerichtes in Orvieto. Die Predigt des Antichrist wird zu einer leidenschaftlich erregten Volksversammlung. In jäher Erregung fahren die Köpfe zum Nachbar herum, aus dem bewegten Gewühl der Masse treten die Protagonisten heraus, die Beine fest auf den Boden gerammt, die Arme eingestemmt oder leidenschaftlich dem Verführer hingestreckt; im Zuschlagen noch protestieren sie. Feuer fällt vom Himmel und die geängstete Menschheit stürzt los, wie eine Herde, die aus dem Stalle bricht. Die Hinteren stolpern über die Leiber der Vordersten, die jach im Tode hingestreckt sind. Im Sprunge einhaltend, reißen sie angstvoll den Kopf zurück, sich des Entsetzlichsten zu vergewissern. Mit krampfhafter Hast greifen sie an die Schläfen, vom Schlage getroffen, taumeln vornüber, brechen ins Knie. Dahinter stürmt der heulende Haufe, Mütter ihre Kinder an sich pressend, verzweifelnde Greise. Die jähen Verkürzungen der Erschlagenen wirken allein schon mit der schreckhaften Macht einer plötzlichen Vernichtung.

Abb. 94/95

Abb. 90

Als dann die letzten Hüllen fielen im Höllensturz der Verdammten, da ist es förmlich ein Schwelgen in wirrem Knäuel von Leibern, Gliedern, Muskeln, in Wutausbrüchen der Teufel, in Verzweiflungsgebärden und wahnsinnigen Schreien. Einen solchen Höllenaufruhr ist man erst wieder bei Rubens gewohnt zu treffen. Die äußerste Brutalität roh entfesselter Kräfte rast sich aus in den Einzelmotiven. Kniende, denen die Hände auf dem Rücken gebunden werden von kräftigen rohen Schergen. Eine jugendliche Frau ist auf den Boden hingequetscht, ein Teufel setzt ihr den Fuß ins Genick und zieht mit beiden Händen die Schlinge zu. Ein anderer

Abb. 86

Abb. 93

Abb. 91 stößt sein Opfer nieder. In verzweifelter Gegenwehr stemmt der Gefolterte den einen Arm auf den Boden und rüttelt mit der Faust am Arm des Henkers. Vergebens! wie eine Schraube sitzt ihm dieser im Nacken. In einem wüsten Ringkampf wehrt sich einer, der rücklings hingestürzt ist, gegen das letzte Hinschlagen auf den Boden. Aber der Teufel drückt ihm den Kopf zurück, daß man meint, jeden Augenblick müßte das Genick brechen. Diesen Satanassen ist es ein leichtes, sich einen Menschen auf die Schulter zu laden wie ein Stück Vieh, einen Körper in die Luft zu schwingen, daß die Beine in der Luft wirbeln und überkippen. Mit Peitschen folgen sie hinter fliehenden Frauen her und verbeißen sich wie Raubtiere in den Kopf ihres Opfers. In den Lüften aber schwebendes Gleiten und halt-
Abb. 92 loses Stürzen. Motive, von denen man sich unvergeßlich einprägt, wie ein Teufel sich ein Weib aufgeladen hat und, die stachligen Vampyrflügel weit gebreitet, vom Himmel zur Hölle herabfliegt. Was bei Melozzo da Forli in engelhafter Schönheit erstrahlte, himmlische Gestalten im Fluge durch den freien Raum sich herablassend, hier wird es zum dramatisch packenden Motiv.

Abb. 87 Gegen die Macht solcher Eindrücke vermögen sich weder die Verzückungsgebärden der Seligen noch das Rauschen wehender Engelsgewänder zur Geltung zu bringen.

Allein die sehnige Hagerkeit schlanker Gestalten hindert, den Vergleich mit dem Barock des Rubens und seiner Zeit voll durchzuführen. Damit rühren wir aber an den Nerv des Stiles in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, an die Verfeinerung und das Zierlichwerden von Menschen, Formen, Dingen und Gefühlen. Zunächst ist es nur eine gesteigerte Verflüchtigung all des barock bewegten und unruhigen Lebens, die uns an den Vergleich mit dem Rokoko
Abb. 156 denken läßt. Auf COSSAS Predelle mit dem Wunder des heiligen Hyazinth sehen wir in eine Landschaft hinein voll kapriziösester Details. Säulenhallen und Felsentore, Brücken und Durchlässe, offene Gemächer im Vordergrund und Gewimmel von Türmen einer fernen Stadt, zerbröckeltes Gestein phantastischer Felsen und verwitterte Ruinen in der Landschaft. In den Hebungen und Senkungen des Terrains auf- und untertauchende Reiter, dazu püppchenhafte elegante Figürchen in zerstreutem Reichtum. Im Zentrum die aufgeregte Szene eines Hausbrandes mit Springen und Kleiderflattern löschender Menschen. Alles das ist eingetaucht in sonnig schwimmende Atmosphäre, aus deren dunstig goldenem Lichte die purpurglühenden Farbenflecken der Gewänder leuchtend herausbrechen. Wir spüren etwas von dem Vergnügen, mit dem sich die Gesellschaft dieser Zeit von Dichtern und Rezitatoren durch das Labyrinth der Ritterdichtungen führen ließ, entzückt von jedem neuen Abenteuer, von Überraschungen, Gefahren, Zaubereien, wunderbaren Rettungen und gewaltigen Kriegesschlachten.

Den ganzen Frührenaissancelandschaften verbleibt etwas von diesen Felsverwitterungen und künstlich geschaffenen Löchern und Durchblicken, von dem feinen zitternden Laub im Frühling knospender Bäume, von zerfallenen Hütten mit Stroh und bloßliegenden Balken und dem wie struppige Bärte von Felsen hängendem Moos. Wie vom jungen Laub der Birken, das der Wind bewegt, oder von Mücken, die über Wasser schwärmen, zittert es vor den Augen.

Nirgends reizvoller ist diese delikate und sensible Landschaftsempfindung zum

Ausdruck gebracht, als in den kleinen Bildchen, die unter dem Namen FIORENZO DI LORENZO in der Pinakothek von Perugia hängen. Das Verhältnis der kleinen zierlichen und höchst beweglichen Figürchen zu der emporschnellenden Architektur oder den Felsentürmen ist von der geistreich pointierenden Art, wie sie das 18. Jahrhundert (Guardi) virtuos gehandhabt hat. Weiße Architekturflächen in hellstem Licht mit blassesten Schatten sind pikant in lebhaftem Wechsel von dunklen Bändern umzogen. Überall feine Kontrastwirkung des Kleinen zum Großen, des Nahen zum Fernen, des Dunklen zum Hellen. *Abb. 140/141*

PINTURICCHIO liebt das klare Raummotiv begrenzter Täler. Aber diese Zierlichkeit des Laubes, der Bäume und Figuren, die blühende krause Buntfarbigkeit ist ihm zeitlebens verblieben. Wie in einem Lusthäuschen im englischen Park, so spielt sich die Heimsuchung Marias in einer lichten offenen Gartenhalle ab. Eine große bunt und festlich gekleidete Menge zerstreut sich durch die Gänge, sich begrüßend, spielend oder jeder seiner Lieblingsbeschäftigung nachgehend. Oben auf hohem Balkone erscheinen ein paar Zuschauer und sehen in das zerstreute Leben dort unten herab.

Dasselbe Motiv, in ähnlicher Situation und verbunden mit berückend prächtiger Architektur, beherrscht BORGOGNONES Fresken zu Lodi. Es ist so recht geeignet, uns hineinzuversetzen in die Stimmung von Festlichkeiten, von Glanzentfaltung und gesteigerten Dimensionen weiter Hallen und Säle. Also ist es ein Lieblingsmotiv der großen Fest- und Gesellschaftsmaler Paolo Veronese und Tiepolo geworden. Spätquattrocento und Rokoko berühren sich auch darin. Bei Pinturicchio fehlt nur, daß diese Leute sich nicht so spießbürgerlich mit Handarbeiten beschäftigen, sondern scherzend in verliebtem Gespräch die Zeit verbringen, damit wir uns in die ewig vergnügte Welt des 18. Jahrhunderts hineinversetzt fühlen. *Abb. 178*

Ein ewiger Frühling scheint in die Welt hineingekommen. Alles dient der Freude. Menschen und Natur müssen ihre Reize ausspielen, die Welt mit heiterer Schönheit und feinem Genuß zu erfüllen. Lachende Teiche werden von stolzen Schwänen befahren; im Tierpark, umfaßt von goldenem Gitter, weiden Rehe und Häslein. Blumen sprießen aus dem Boden und Gräser zittern im Winde. Es ist nicht die innige Hingabe an die Natur, wie sie die erste Generation besaß. Selve d'amore, Liebeshaine werden idealer Hintergrund jugendschöner Nymphen wie in einem goldenen Zeitalter. Ein pretiöses Naturgefühl bevölkert die Natur mit lauter Dingen, die einem kostbaren Schrein entnommen scheinen. Wie ein Paradies schmückt sich die Natur; treibt Blumen empor zum Empfang hochzeitlicher Gäste.

Frau Venus zieht ein mit ihrem Gefolge. Eines der interessantesten Denkmale für diese Stimmung froher Feste und heiteren Genießens ist uns in den Fresken im Palazzo Schifanoja, dem ferraresischen Sanssouci, erhalten. Ferrara war im 15. Jahrhundert der Sitz der feinsten höfischen Kultur, hindurchgegangen zum Teil durch die Schule französischer Eleganz, ähnlich wie die Fürstenhöfe des 18. Jahrhunderts. Man denkt an Friedrich den Großen, wenn der Herzog Borso durch strenge Rationalität der Bewirtschaftung und der zentralisierten Verwaltung den Staatshaushalt äußerst rentabel zu gestalten wußte, das Privat- und Hofleben aber zum Mittelpunkt reichsten und feinsten Lebensgenusses machte. Im Zentrum

des Genusses stehen die ritterlichen Vergnügungen von Jagd, Turnieren, Spielen und Liebe. Aber auch auf die Pflege der geistigen Kulturgüter legt man Wert, sei es auch nur, damit dem Ruhme der Sänger nicht fehle. Sogar eine eigene Universität leistet sich dieser kleine Staat. Durch geschickte Wahrung einer friedlichen Neutralität wird Ferrara eine jener Residenzstädte, in denen die Talente, gesonnt von fürstlicher Gnade, sich sammeln und ungestört produzieren können. Dichtern und Humanisten bot die glänzende Gestalt Borsos, eines freigebigen, als schön, heiter, witzig und liebenswürdig geschilderten Fürsten, reichlich Nahrung zu panegyrischen Epopeen und Prunkreden. Was literarisch die Borseaden bedeuten, sind malerisch die Fresken im Palazzo Schifanoja. Sie führen uns unmittelbar hinein in das Leben und Treiben an diesem Hof. Le roi s'amuse. Die Regierungsgeschäfte sind ein glänzender Staatsakt. Der Herzog Borso inmitten einer Versammlung erlauchter, prächtig gekleideter Männer; Prinzessinnen am Webstuhl mit großem Gefolge. Munterer wird es auf der Jagd. Mit prächtiger Bewegung reißt ein Kavalier sein Pferd herum, die Hand mit dem Falken wie im Triumph emporschwingend. Die Jagdlust strahlt ihm aus dem Gesicht. Es würde die schönste Illustration zu Lorenzo de' Medicis Gedicht, die Falkenjagd, abgeben. Ein Wettrennen zwischen kleinen Jockeis auf Pferden und Eseln und laufenden Männern und Frauen belustigt die Hofgesellschaft, unten die Männer auf Ehrensesseln oder hoch zu Roß, oben auf den Balkonen die Damen. Phantastische Figuren in zerschlissenem Kleide gleichen den höfischen Lustigmachern eines derben Späßen geneigten Herrn. Venus fährt in ihrem Schwanenwagen und gibt den Liebesapfel dem Ritter, der vor ihr kniet, Lohengrin und Tannhäuser zu gleicher Zeit. Triumph der Liebe!

Abb. 149/150

Abb. 154

„Denn Liebe nur verleiht des Ruhmes Krone
Und machet würdig und geehrt den Mann;
Die Liebe nur beschenkt mit Siegeslohne
Und flammt zu kühner Tat den Ritter an." (Bojardo)

Allen verliebten Launen und Zärtlichkeiten wird das Tor geöffnet.

Abb. 152/153

Die Drei Grazien oben auf dem Felsenpostament, Symbol der Frauenschönheit und Jugendanmut, verraten uns doch mehr als die antiquarische Freude der Zeit an einer wiederaufgefundenen antiken Statuengruppe. Wie könnte sie jetzt ausbleiben, die heidnisch-sinnliche Freude an jugendlichen weiblichen Körpern. Das Drei-Grazien-Motiv hat oft herhalten müssen, dieser Neigung nachzugeben. Am keuschesten scheint es von SIGNORELLI benutzt in der Gruppe dreier wie frierend sich umarmender Menschen unter den Auferstandenen des Jüngsten Gerichtes. Auch bei BOTTICELLI gehören sie zum Reich der Venus. Hier aber tritt hinzu der Reiz feiner durchscheinender Gewänder, das Wellenspiel wehender Schleier, die wie aus Spinnweben gewoben die Körper mehr enthüllen als sie bedecken. Als ob Botticelli sich gesagt hätte, daß das Wesen der Grazien in der Anmut der Bewegung besteht, läßt er die schlanken Mädchengestalten im Reigen tanzen, Frau Venus aber scheint einer durch die Luft dazu erklingenden Musik zu lauschen. Amor schaukelt ihr zu Häupten und schießt den Pfeil auf die Jungfrauen ab. Im Bilde der Geburt der Venus steht die Göttin nackt auf der Muschel, von schaukelnden Wellen ans Land getrieben, der Flora entgegen, die ihr das

Abb. 89

Abb. 20/21

blumenbestickte Gewand reicht. In enger Umarmung fliegen Windgott und Windgöttin auf sie zu. Ein Lieblingthema erotischer Kunst späterer Zeiten, Nymphen von Faunen verfolgt, ist von Botticelli vorweggenommen in der Frühlingsnymphe, die vom Windgott verfolgt wird und, von ihm angeblasen, Blumen erbricht. Willig läßt sich der Zentaur von der schönen Pallas an den Haaren zerren, sieht sie mit schmerzverzogener Stirn nur schwärmerisch an wie ein verliebter Greis. Auch in den religiösen Stoffen scheint man die Geschichten mit erotischem und psychologisch interessantem Hintergrund bevorzugt zu haben, Esther und Ahasver, Judith und Holofernes, Salome und Johannes der Täufer. Alttestamentliche und antike Heroinen bieten reichlich Stoff, den Reiz der heldenhaften Schönen zu entfalten. *Abb. 22* *Abb. 18, 25*

Kriegslärm und Alltagsbeschäftigung ruhen in dieser liebeseligen Zeit. Seiner Rüstung entledigt liegt Mars auf blumiger Wiese, ein schöner Jüngling, den der Schlaf überwältigt. Venus wachend sieht auf ihn mit leiser Ironie, und kleine Panisken spielen nach Kinderart mit den Mordgeräten. Der Gott des Krieges aber schläft so fest, daß kein Blasen und Trompeten ihn aus seinem Schlaf erweckt. Dies Bild ist ein Symbol dieser ganzen Zeit, einer Zeit der Dekadenz des Condottierentums und der Kriegskunst. *Abb. 26*

Auch die für das Auge allein berechneten Qualitäten erlangen in dieser Zeit oft eine unerhörte Verfeinerung. Farben- und Lichtempfindungen der ersten Generation werden zu delikaten Augengenüssen. Filippo Lippis Kunst, Haare und Haut durch den Schleier des Kopftuches hindurchschimmern zu lassen, geht ein in die frühen Werke Botticellis. Der Glanz einer reich erblühenden und doch gedämpften Farbigkeit ist auf seiner frühen Anbetung der Könige von einer schmelzenden Weichheit und Luftigkeit, wie auf keinem späteren Bilde. Oft werden die Farben bei ihm matt und zart wie Gobelintöne genommen. Lila, violette Töne sind in bunten Tüchern verstreut. Wie feiner Licht- und Farbenstaub ergießt sich eine Glorie über das Haupt der Madonna. Changierende Töne sind in der Zeit sehr beliebt, die Auflichtung der Farben zu fast weißlichen Tönen dort, wo sie im Licht stehen, ist in frühen Bildern Botticellis zu beweglichstem Schiller farbiger Gewänder geworden. Im allgemeinen sind es lichte und blasse Farben, die dem verfeinerten Geschmack zusagen. Aber auch die tiefen Farben auf Pollaiuolos Bildern bekommen die seltene, unterirdische Pracht von schwärzlichem Rotbraun, Dunkeloliv und blauem Lapis Lazuli, in ihrer samtenen Tiefe geheimnisvoll leuchtend wie Edelsteine in der Dämmerung. Die zerlaufenen Farben des Fußbodens in den goldfunkelnden Gemächern von POLLAIUOLOS Verkündigung ergeben ein Farbengewoge von ähnlich berückender Wirkung wie die gebrochenen Farben Rubensscher Spätbilder. *Abb. 56* *Abb. 9*

Selten und ungewöhnlich wie die Farben wirken die Beleuchtungen. Unzählige Male finden wir, daß die vordersten Partien des Körpers im Schatten liegen und nur die Ränder der Formen vom Lichte gestreift vor dem dunklen Hintergrund grell aufleuchten. Der Effekt aber, aus dunklem Gemach in einen hellen Hof oder ins grell erleuchtete Freie hinauszusehen, wie es auf BORGOGNONES Verkündigung zu sehen ist, ist auf Signorellis Fresken in Monte Oliveto Maggiore schon in derselben raffinierten Weise gestaltet wie bei Velasquez, so nämlich, daß eine dunkle Gestalt im Rahmen der Tür erscheint. Ähnlich erscheint *Abb. 177*

Abb. 156 auf COSSAS Hyazinthpredelle in der Ferne ein Reiter als dunkler Fleck in der hellen Fläche eines Felsentores. Einen grellen Lichteinfall und die Kühnheit malerischen Sehens hat auch Signorellis Malweise zur Voraussetzung, breite Schatten unvermittelt neben helle Lichter zu setzen, und man muß an Franz Hals denken, wenn er in der von mystisch dämmriger Beleuchtung erfüllten Schule des Pan die Leiber der auf grünem Rasen weilenden Gestalten mit grünen Schatten und rötlichen Lichtern modelliert. Ebenso sind ohne Verschmelzung, fast modern *Abb. 10* anmutend, auf POLLAIUOLOS Caritas mit breiten Strichen die Schatten neben die Lichtflächen gesetzt. Signorelli ist wegen dieser Manier der Caravaggio des Quattrocento genannt. Was aber an Feinheit und Lichtheit farbiger Empfindung in dieser Zeit als Erbe der Freilichtkunst eines Piero della Francesca lebte, das ist *Abb. 170* vereint in dem wundervollen Bilde der Allegorie des Herbstes von FRANCESCO COSSA. Die Gestalt ist gegen den freien Himmel gestellt. Das feine Geriesel der Falten zaubert auf dem weinfarbenen Kleid die duftigsten Töne und zartesten Übergänge hervor. Nirgends ist eine ausgesprochene Farbe, weder im roten Kleid noch im Grün der Landschaft, oder im Blau des Himmels. Alles ist in einem hellen silbrigen Grau gedämpft. Eine feine Kunst der Nuancen läßt das Blau des Himmels vom schwärzlichen Dunkel zum weißlichen Grau sich allmählich auflichten und mit den hellsten Tönen der Landschaft treffen. Es schimmert wie in feuchter Luft und löscht alle harten Konturen aus, so fein wie auf späten holländischen Bildern eines Delfter Vermeer. Dazu die edel anmutende Gestalt, die graziösen Gebärden, mit denen sie die Ackergeräte faßt, das reizende Moment des Zufalls, wie sie eben gerüstet im frischen Duft des Morgens über die Schwelle tritt, und die geschmackvolle, durchsichtige und lockere Komposition der Flächenfüllung mit Hilfe von Spaten, Hacke und Weinreben. An Watteaus Figur des Gilles darf man von Ferne bei diesem Bilde denken, auf dem eine Stimmung feinster bukolischer Poesie ruht. Malerisch steht das Bild so hoch, daß an die Autorschaft Pieros selbst gedacht werden könnte.

RENAISSANCE-KUNST UND HOFKUNST

Im allgemeinen aber treten die malerischen Elemente und die Landschaft zurück hinter den Figuren, die durch stärkere plastische Herausarbeitung, lebhafteren Schmuck des Gewandes, durch Schönheit der Form und Anmut der Bewegungen der eigentliche Inhalt der Bilder werden. Die Landschaft erblüht erst unter den Tritten einer schönen Frau. Die ganze Natur wird eine ritterliche Huldigung.

L'aer d'intorno si fa tutto ameno	(Die Luft ringsum wird milde ganz
Ovunque gira le luci amorose.	Wohin sie wendet ihrer Blicke Kosen.
Di celeste letizia il volto ha pieno	Ihr Antlitz ist erfüllt von heiterm Himmelsglanz,
Dolce dipinto di ligustri e rose.	Süß farbig wie Ligustern und wie Rosen.
Ogni aura tace al suo parlar divino,	Der Wind schweigt vor der Götterstimme Klingen,
E canta ogni augeletto in suo latino.	In ihrer Sprache alle Vöglein singen.)

Die Kunst dient immer mehr dem Bedürfnis einer feinen Gesellschaft, wird eine ausgesprochen höfische Kunst.

Was sind das für höfische Typen, jene elegante Frau mit der Königskrone, die *Abb. 10*
die Caritas symbolisieren soll. Es ist einer der vornehmsten, fürstlichsten Köpfe, die in der Renaissance dargestellt sind. Im Prachtgewand aus schwerem Brokatstoff sitzt die Dame mit großartiger Pose auf marmornem Thron. Auf feinen Fingern balanciert sie ein flammendes Herz. Übersieht man nicht ganz, daß ein Kind ihr an der Brust liegt? Oft genug haben die Madonnen dieser Zeit, und gerade Botticellis, die gekränkten Mienen einer vornehmen Dame, der es eine Last ist, sich mit dem Kinde abzugeben; locker, kaum mit ihm beschäftigt, halten sie das Kind, ihr Blick geht mit träumerischem Sentiment in die Ferne. Damenhaft, mit lässigem Schritt, die Schleppe des Mantels leicht gerafft, schreitet die Madonna FILIPPINOS den *Abb. 45*
blumenbringenden Engeln entgegen. Der kleine Tobias POLLAIUOLOS ist ein ele- *Abb. 12*
ganter Page, der mit dem Engel wie mit einem älteren Freund durch die Berge streift; der Fisch hängt ihm wie ein Fähnrichsdolch zur Seite. Ein jugendlicher Ritter mit eleganter Pose und in glänzender Rüstung, den Stoßdegen in der Hand wiegend, hat BOTTICELLIS Erzengel Michael Ehrendienst bei der Himmelsfürstin. *Abb. 37, 39*
Seinem etwas älterem Begleiter sieht man den vornehmen Jüngling an, der ins Kloster gegangen ist. Sein schmales Gesicht ist asketisch abgezehrt, aber auch nicht frei von Überhebung und verächtlichem Hochziehen der Augenbrauen. Er hält den Kreuzstab, wie ein Ritter seine Lanze. Das Musterbild eines Höflings dieser Zeit ist uns überliefert in der allegorischen Figur des Freskenzyklus in Ferrara. *Abb. 155*
Wie im 17. Jahrhundert in Frankreich liebt man die üppige Perücke, auf die Schulter wallendes Haar, die höfische Frisur. Der pelzverbrämte Schoßrock umschließt mit hohem Stehkragen den Hals, der Mantel fällt von den Schultern herab bis zur Erde. So elegant und zierlich hält der Kavalier einen Reifen und Pfeil zwischen den Fingern, als ob diese jede Berührung mit materiellen Dingen scheuten. Ein Augenblick aus dem Leben eines Höflings und ein Bild aus der Verherrlichung des Lebens an zeitgenössischen Fürstenhöfen.

Schon Piero della Francesca und Mantegna hatten einige Bilder der Verherrlichung ihrer fürstlichen Besteller gewidmet, Piero, indem er sie darstellte auf dem Triumphwagen, von Tugendgöttinnen umgeben. Die Triumphe — der Liebe, *Abb. 24, 30, 31*
Keuschheit, Religion, des Todes — werden Abbilder der glanzvollen höfischen Festlichkeiten und Aufzüge. Mantegnas Triumph Cäsars ist eines der spätesten, aber bedeutendsten Monumente dieser Art. Auch SELLAIOS Darstellungen der Ermordung *Abb. 32, 33*
Cäsars sind im Grunde nichts anderes als ein festlicher Reigen in luftiger Gartenhalle und eine Maskerade im geschmackvoll dekorierten Saal. Auf Cassonebildern, in Darstellungen von Turnieren, Aufbrüchen zur Jagd wird die ganze Kunstentfaltung an den Höfen, der Glanz der Kostüme schöner Frauen und ritterlicher Männer vor unseren Augen entrollt.

Schließlich macht es keinen Unterschied, ob Fürst und Herrscher oder reicher Bürger. Wie man im 17. Jahrhundert so gerne zur Verherrlichung der Lebensstationen fürstlicher Personen den ganzen Olymp aufbietet, so läßt BOTTICELLI den *Abb. 34, 35*
jungen Tornabuoni in den Kreis der sieben freien Künste einführen; die Grazien aber, von Venus geführt, gehen der jungen Frau selber entgegen, ihr Geschenke zu bringen. Der ganze Troß von Personifikationen, der jetzt in die Kunst einzieht, ist die notwendige Begleitung einer höfischen Kunst, wo sich alles in Figur und

schöne Pose umsetzt. Ein gewisser Klassizismus formaler Schönheit, d. h. die von der Hofetikette geforderte Präsentabilität der Gestalt und ihrer Bewegung, fehlt der Kunst Botticellis wie dieser Generation niemals ganz.

Die Wandlung der Verhältnisse in Florenz illustriert am besten den Wandel der Kunst. Cosimo de' Medici blieb immer der Privatmann, ängstlich darauf bedacht, seinen Einfluß auf die florentinische Politik im Hintergrunde spielen zu lassen. Lorenzo treibt ausgesprochene Vordergrundspolitik. Immer mehr tritt er als der Leiter der florentinischen Geschicke hervor, umgibt sich mit einer Art von Leibwache, empfängt Ambassaden und Fürstlichkeiten, und es fehlt ihm zum Herrscher des florentinischen Staates, als der er im Auslande wie zu Hause anerkannt wird, nichts als der offizielle Titel. Die bevorzugte Stellung der Medici leitete sich von der Zugehörigkeit zur Populanpartei her, indem sie mit geschickter Berechnung der Umstände sich von der demokratischen Strömung des 15. Jahrhunderts emportragen ließen. Jetzt kehrt Lorenzo zum persönlichen Regiment des Mittelalters zurück. Wie ein Romantiker auf dem Throne läßt er die ritterlich höfischen Institutionen wieder aufleben. Wenn die Humanisten mit würdeloser Schmeichelei oft durch bloße Namensanalogien die Abkunft der emporgekommenen Condottierenfürsten von alten römischen Heldengeschlechtern ableiteten, so ist das nur eine Seite der allgemein werdenden genealogischen Spielereien. Man gab etwas darum, von altem Adel zu sein, und es beginnt ein tolles Jagen nach der Ritterwürde. Lorenzo selbst erteilte im Jahre 1470 dem Gonfaloniere Bongianni Gianfigliazzi den Ritterschlag, eine Zeremonie, die sonst regierenden Fürsten zukam. Mit wahrer Leidenschaft aber begünstigten die Kaufmannssöhne Lorenzo und Giuliano de' Medici die Restitution der Turniere, und zwei solcher, die sie selbst veranstalteten, sind berühmt geworden und von Pulci und Polizian besungen. Naturgemäß war diese Zeit auch dem Wiederaufleben der Ritterpoesie günstig, und wenn Pulci in Florenz in seinem Morgante in barocker Weise mehr das kräftige Drauflosschlagen der Rolandsschlachten und eine volkstümliche Komik sucht, so legt Bojardo in Ferrara den Schwerpunkt auf die feinen Sitten der Ritterlichkeit, auf Höflichkeit und Galanterie, deren Wiedererwachen er mit Freuden begrüßt. Ferrara aber wird in vieler Beziehung auch für Florenz maßgebend, wofür uns besonders die Kunst Antonio Pollaiuolos beweisend zu sein scheint, eine Kunst, die mit vielen anderen Werken der Zeit nichts als eine Art Ritterpoesie ist.

Indem die Kunst immer mehr der Befriedigung des Schmuckbedürfnisses der vornehmen und höfischen Kreise dient und auf gelehrte Bildung zum Verständnis mehr rechnet als auf Gefühl für Natur und malerische Schönheiten, tritt diese zweite Generation des Quattrocento, die eigentliche Frührenaissance, immer mehr in Gegensatz zu dem, was die erste Generation gewollt und geschaffen hat. Da das, was die Renaissance im Gegensatz zum Mittelalter brachte, ein Abgehen von Figur und edler Haltung, von literarischem und dramatischem Erzählungsstil und von raumschmückender Dekoration war, dafür Raum, Landschaft und Natur, Licht und Luftstimmungen und der ästhetische Genuß am Bilde selbst die neue Kunst bedingten, so treten wir mit der Frührenaissance in eine Epoche ein, die sich in Gegensatz zur bürgerlichen Aufklärung und Demokratisierung des 15. Jahrhunderts stellt. Wir erleben eine Zeit der politischen und künstlerischen Restauration, geradezu eine GEGENRENAISSANCE.

Diese neue Aristokratie, eine gewordene, frisch gebackene, mußte ganz von selbst nach Vorbildern für ihre Lebenshaltung ausschauen. Nichts ist weniger wunderbar, als daß sie diese in der mittelalterlichen Kultur fand, die ihr so nahe lag, deren Vertreter auch noch nicht ausgestorben waren. Man fühlte wieder den Adel der mittelalterlichen Kunst, man strebte ihr nach. Die Gegenrenaissance des Quattrocento wird eine ausgesprochen gotisierende. Alles, was diese Frührenaissance Altertümliches hat, was ein Mangel an Verständnis für die Gesetze der Perspektive, für die Einordnung der Figur in den Raum, für ungenügende Körperlichkeit der Figur zu sein scheint, nach den Vorarbeiten Masaccios, Piero della Francescas, Mantegnas ist es ein bewußtes Zurückgreifen auf einen älteren Stil, ein Beiseiteschieben der Errungenschaften der älteren Generation. Spätgotik ist die vorherrschende Physiognomie im Stile der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Nicht eine zurückgebliebene, sondern zurückstrebende Kultur. Reaktion auf der ganzen Linie.

Abb. 2—6

Als Benozzo Gozzoli Ende der 50er Jahre des 15. Jahrhunderts den Auftrag erhielt, die Hauskapelle der Medici auszumalen, da tat er es in einer Weise, die nach den Fresken Masaccios, den Bildern Domenico Venezianos ganz einen Rückfall ins Mittelalter bedeutet. In mittelalterlicher Weise baut er eine Felskulisse, um die Raumvertiefung vermeiden zu können und einen aus der Tiefe kommenden Reiterzug wie auf einer Treppe von oben nach unten herunterzuführen. Die Figuren werden in Reihen übereinandergeschichtet, wie auf mittelalterlichen Heiligenversammlungen die Köpfe alle an Schnüren gereiht. Die Gruppe singender Engel ist eine primitive Staffelung von Personen, die Köpfe mit grellen Heiligenscheinen stehen wie eine Reihe von Tellern auf einem Paneel dekorativ nebeneinander. Trotzdem die Figuren im ersten Plan weniger als die Hälfte des Bildes füllen, vermißt man doch Raum und Luft über ihnen. Die ganze Fläche des Bildes ist mit diesen Felskulissen zugestellt, die leeren Stellen sind mit Baumkronen oder durch die Luft fliegenden Engeln gefüllt. Eine teppichartige Wirkung entsteht, der dekorative Flächenschmuck des Mittelalters. Die Bäume haben alle etwas von der formelhaften Stilisierung des Mittelalters: ein schlanker Stamm, darauf eine flächig kuglige oder spitze Krone. Daher stammt der Eindruck des Unwirklichen, des Paradiesischen einer pretiös idealisierten Landschaft.

Man hat diese Archaismen aus dem Schülerverhältnis Benozzos zu seinem Lehrer Fra Angelico erklärt, und viele der Elemente dieses Stiles konnte Benozzo aus Fra Angelicos Bildern entnehmen. Die Engelsgestalten und den melodischen Fluß ihrer Gewänder, die stilisierten Bäume, die Reihung von Figuren. Aber Fra Angelico komponierte so hieratisch streng nur in zeremoniellen Andachtsbildern, wie einer Krönung Mariä, einem Jüngsten Gericht. Wo er wie hier eine Szene in die Landschaft verlegen konnte, da läßt er die Landschaft ganz anders in weiten Flächen sich vertiefen, da malt er sie viel weicher und atmosphärischer. Seine letzten Fresken in Rom, an denen Benozzo mitgearbeitet hatte, und die doch auf den Schüler am meisten Eindruck hätten machen sollen, sind prinzipiell von derselben Räumlichkeit und architektonisch klaren Anlage, wie Fresken Masaccios oder Mantegnas, nur mit bescheideneren, beschränkteren Mitteln ausgeführt. Selbst gegen Fra Angelico also bedeuten Benozzos Fresken einen Schritt ins Mittelalter

hinein. Sicherlich einen bewußten. Denn daß Benozzo durch die Schule des Realismus hindurchgegangen ist, das beweisen die Modellierungen der Einzelfiguren, die ihm mühelos gelingenden Verkürzungen in die Tiefe gestellter Tierleiber. Zwei solche sich gegenüberstehende Pferde wie in dem Zug der Pagen wären der älteren Generation ein schwieriges Problem gewesen und ein Mittel, der allgemeinen Raumvertiefung die Figurenzeichnung dienstbar zu machen. Hier ist es eine verschwenderisch zum besten gegebene zeichnerische Leistung innerhalb der entgegengesetzten Anlage des Ganzen, die auf Fläche, Profil und Relief abzielt. Realistisch ist er in der einzelnen Form,in der einzelnen Gestalt, porträthaft in den Figuren des Reiterzuges, grob naturalistisch in der Angabe der Muskelverzerrung eines singenden Gesichtes. Was bei Fra Angelico echt und alt war, sein feines gotisches Empfinden, hier ist es eine fremde, angenommene Hülle, absichtlich übernommen.

Abb. 3

Vielleicht nicht einmal so sehr auf Benozzos eigenen Willen hin, sondern auf den Wunsch seiner Besteller. Denn was uns diesen Umschwung so klarmachte, hier haben wir es deutlich vor uns. Der Zug der heiligen drei Könige ist in Wirklichkeit eine Gelegenheit, ein zu Reichtum und Ehren emporgestiegenes Geschlecht, das Haus der Medici, zu verherrlichen, die Träger dieses Namens und ihr Gefolge in ritterlichem Kostüm zu zeigen; die Leute, die im Kontor groß geworden waren, ließen sich hier in der fürstlichsten Beschäftigung eines Jagdzuges mit reichster Kavalkade schildern. Mit denselben Kostümen, die den Patriziern des ausgehenden Mittelalters so gut standen, mit demselben religiösen Stoff, mit dem die Gotik in die Renaissance hineinstrebte, strebt man jetzt wieder aus der Renaissance in die Gotik zurück.

Es ist nicht die Zeit der klassischen Gotik, Giottos würdiger Stil, sondern die Spätgotik, die Kunst vom Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts, der sich diese Zeit am meisten verwandt fühlen mußte. Dort fand sie die schlanken und feinen Figuren, die gespannten Körperhaltungen und exaltierten Empfindungen. Die Lust an bewegten Figuren und wehenden Gewändern, an kostbarem Schmuck und seelenvollen Köpfen, ein pretiöses, stilisierendes Naturempfinden, genährt durch eindringende bürgerliche Elemente einer patrizierhafter Kultur, boten Anknüpfungspunkte genug für das, was barock entartet und leichtfertig in der Frührenaissance war, um mit ihrer Hilfe auch das Unsinnliche, Hieratische und feierlich Strenge der Spätgotik sich zu eigen zu machen.

Betrachten wir jetzt von neuem den Menschheitstypus der Frührenaissance, so erkennen wir leicht in ihm die Züge, die gemeinhin als gotisch überhaupt gelten, obschon sie die späte, übertriebene Gotik repräsentieren: die Schlankheit der Figuren, das Dünne, Stangenhafte ihrer Glieder, die gespreizte angespannte Haltung und die Spitzigkeit der Finger und des Gesichtes. Neben der klassizistischen Pose des Stehens mit zurückgesetztem Spielbein und entgegengesetzter Neigung des Körpers finden wir oft genug die gotische Haltung des Körpers, daß er wie ein gespannter Bogen sich biegt. BOTTICELLIS schaumgeborene Venus ist gotischen spirituellen Figuren sehr viel verwandter als antiken Venusfiguren, während Masaccios Adam und Eva weltlicher, menschlicher und sowohl antiker wie moderner als diese Venus sind. Indem sich diese Körperdarstellung mit naturalistischer Motivierung des

Abb. 21

Schlanken verbindet, entstehen jene hageren Typen mit dem asketisch abgehärmten Gesicht, von denen die Bilder dieser Zeit voll sind. Die langhalsigen Mädchengestalten Botticellis, ihre bekümmerten Züge, die flache Brust und der lange Leib, die man aus der Kränklichkeit eines schwindsüchtigen Modells erklärt hat, gehen auf die Gotisierung des Typus zurück. Vor allem aber sind es die Hände, ihre Hagerkeit und Länge, die in geziertesten Haltungen ein unangenehmes Gefühl des Knackens in den Gelenken und der Zerbrechlichkeit erwecken. Eine Erstarrung und Verknöcherung der Menschen tritt ein, die den jugendlichen Heiligen den Ausdruck weltabgewandter Askese, den älteren die Strenge byzantinischer Heiliger verleiht. In Umbrien wird es durch Alunno bis zur Karikatur getrieben, in Ferrara bildet Cosimo Tura diesen Typus aus, und in Oberitalien stellen die späteren Werke Mantegnas die Vorbilder dafür.

Die Gedanken und Gefühle erstarren und bekommen das Verknöcherte mittelalterlicher Scholastik. Allegorien auf Tugenden und Laster werden ein beliebter Gegenstand der Darstellung. Ein gut Stück mittelalterlicher Spitzfindigkeit steckt auch in all den Triumphen, die literarisch von Petrarca ausgehen, so daß wir wieder auf die Zeit der späten Gotik verwiesen werden. Die mittelalterliche Übersetzung literarischer Ideen ins Bild, das wörtlich Bedeutungsvolle, Symbolische einzelner Figuren, der Mangel an einfach klarem sichtbaren Geschehen zwischen ihnen würde BOTTICELLIS Frühling zu einer ungenießbaren getüftelten Übersetzung geschriebener Poesie machen, wenn nicht so viel Reize zierlicher Statur und bewegter Linien darin sich entfalteten. Für das Literarische des Stils aber wie für die Hinneigung zu großartiger mittelalterlicher Symbolik und Weltanschauung sprechen am stärksten Botticellis wie Signorellis Illustrationen zu Dante. Konsequent verzichten sie auf die Reize der farbigen, für sich selbst sprechenden Erscheinung und geben sich als Zeichnung, wie Buchstaben auf dem Papier, Schwarz auf Weiß. *Abb. 20*

Denn auch die Farbe wird entseelt. Immer krassere Färbung und kalte Töne verletzen das Auge. Blau und Weiß, oder Gelb und Blau, die vornehmen Farben, kühl und reserviert und ohne Schmelz in Botticellis späteren Bildern lassen vergessen, wie koloristisch fein und reich er anfing.

Schritt für Schritt geht die Verknöcherung und Erstarrung der Natur. Tierische Wesen mit stachligen Flügeln, mit Vogelfüßen und langen Krallen werden zu Teufeln, die die Menschen anfallen und dem heiligen Antonius in seiner Einsamkeit zusetzen. Das phantastische, das gotisch Grätige und Spitzige in der Darstellung der Madonna del Soccorso von ALUNNO und der ganz einzigartigen, höllisch-dämonischen Antoniusversuchung PARENTINOS hat ein Gegenstück nur in der berühmten Versuchung des heiligen Antonius von Schongauer. *Abb. 125* *Abb. 131*

Es war schon die Rede von Benozzo Gozzolis versteinerten Hintergründen. Die scharfen Kanten, die verschnörkelten Linien, das Zackige und Spitze, was ist es anders, als die scharfen Kanten und verschlungenen Drähte eines deutschen spätgotischen Ornaments. Welch ein Rückschritt von Filippo Lippis dämmrigen Waldgründen zu den harten Gesteinsschichten auf FILIPPINOS Vision des heiligen Bernhard. Was bei Filippo gnädig ins Dunkel zurückgeschoben war, die harten Kanten und Steinplatten, hier dringen sie wieder nach vorne und verbauen den Hinter- *Abb. 49*

grund zu ähnlich flacher, dekorativer Wirkung wie auf den Fresken Gozzolis. Das Laub der Bäume wird metallisch und hart wie von künstlichen Blumen, nirgends stärker als in der Schule Mantegnas. Ein dürres Geflecht von Ruten und stachlichen Blättern formt Botticelli zu spitzbogigen Nischen für seine Madonna und Heilige, wetteifernd mit dem Flechtwerk nordischer Spätgotik. Steil und kahl steigen die dekorativen Bäume, Palmen, Zypressen empor, starren gegen den hellen Himmel. Röhricht, armselige steife Schilfblätter und der entlaubte Baum, ein kahles Gefriere dürrer Äste dürfen als der stärkste Ausdruck des Naturgefühls gelten.

Abb. 127
Abb. 36

Der Raum entweicht immer mehr aus den Bildern. Als Filippino Lippi zur Vollendung eines Freskos von Masaccio der ursprünglichen Anlage entgegen eine Mauer in wenig Abstand vom Bildrand einzog, folgte er einem allgemeinen Umschwung der Dinge. PARENTINOS Almosenspende des heiligen Antonius stellt diesen Zustand dar, die Verkürzung der Tiefe und die gedrängte Zusammenschiebung eines reichen figürlichen Geschehens in seitlicher Abrollung. Das ist noch sehr mantegnesk.

Abb. 129

In einer Reihe von Bildern fallen der Raum und der landschaftliche Hintergrund nicht aus. Aber die Figuren füllen so den ersten Plan, daß die Landschaft dahinter mehr eine Störung als Förderung des Eindrucks bedeutet. Die Tugenden der POLLAIUOLI haben hinter sich eine räumlich vertiefte Renaissance-Nische. Aber mit Fleiß sind die Körper so in die Länge gezogen, greifen sie mit Händen und Füßen so nach den Rändern des Rahmens aus, und ihre Modellierung ist so flach, daß sie wie ein Relief vor glatter Fläche wirken. Das Herabstrecken der Beine der königlichen Caritas, wodurch das Nach-Vornkommen der Knie verhindert werden soll, macht sie unkörperlichen gotischen Wandmalereien verwandt. Würde der perspektivisch realistische Thron fehlen, so würde man das gotisch Emporstrebende der Figuren und ihre schöne flächenhafte Entfaltung innerhalb der spitzbogigen Umrahmung als sehr angenehm empfinden.

Abb. 10

In der Reise des Tobias müßten die beiden Figuren von uns hintereinander gesehen werden. Aber sie sind ganz in einem Plan nebeneinander gestellt, die Glieder und die Flügel sind reliefmäßig auseinandergelegt, die Körper mit dem Rücken wie gegen eine ideelle Fläche gelehnt. Zugleich füllen die Figuren die ganze Fläche des Rahmens so, daß die Landschaft nur wie durch ein Gitter in Fragmenten sichtbar bleibt. Es ist die reifste Form der Landschaft, Piero della Francescas künstlerische Hinterlassenschaft. Eine Flachlandschaft, lachend im Sonnenreflex des spiegelnden Wassers, reichblühend mit den dunklen Punkten schwarzer Bäume. Die ausholende Wucht und die den ganzen Körper mit gespanntestem Leben erfüllende Bewegung des drachentötenden Herkules fordert eine ebenso lebenskräftige, vollplastische Modellierung geradezu heraus. Aber mit den scharf sich vom Hintergrund abhebenden Konturen, mit den geschlängelten Drachenhälsen und Löwenzotten wird es ein fast dekoratives Flachrelief, in dem die Landschaft dazu da zu sein scheint, uns zu äffen. Es ist Dürers zeichnerischer Stil in der Apokalypse. Dieselbe Landschaft in der Tobiasreise aus der Schule Verrocchios ist schon im Format zusammengeschrumpft. Die Zahl der Personen ist vermehrt, und sie scheinen wie in einer absichtlichen Linksschwenkung an den Rand

Abb. 12
Abb. 13
Abb. 75

der Bühne getreten, ein derbes Figurenrelief herzustellen. In VERROCCHIOS Taufe sind die Zutaten Leonardos, der kniende Engel und die duftige Hintergrundslandschaft nicht nur durch die größere Weichheit und Zartheit in Modellierung und Empfindung kenntlich, sondern schon durch die räumliche Tiefeneinstellung der Figur und die Bedeutung des kleinen Landschaftsbildes über den Engeln, das so seltsam mit dem flachschichtigen Figurenrelief Verrocchios kontrastiert. FILIPPINO LIPPI symbolisiert das Wesen der Musik mit einem krausen Ineinander von Linien und flachen Formen, einem dichtmaschigen Geschlinge. Bei BOTTICELLI in der Geburt der Venus führt der Wellenbewegung, die aus der Tiefe die Schale der Venus auf uns zutreibt, zum Trotz alle Bewegung seitwärts, alle Formen liegen flach in der Vordergrundsebene. In beiden Fällen ist die Flachlandschaft im Hintergrunde ein Seestück, aber rein literarisch motiviert, bei Botticelli auch schon mit leblos gezeichneten Wellen hervorgebracht, während Filippinos malerische Begabung an den im Licht sich kräuselnden Wellen sich siegreich erproben konnte. Wie klaffen nicht hinter den Figuren von POLLAIUOLOS Verkündigung die Räume? Der Umriß der zurückliegenden Körperpartien Marias liegt in derselben Ebene wie der der vorderen, und nur der Reliefmäßigkeit zuliebe ist die Figur so herumgeschoben, daß sie vom Stuhl zu rutschen droht. Man hat das Gefühl, als ob sie erst auf leerem Grunde für sich konstruiert wäre, dann erst die mächtigen Öffnungen der Zimmer, die Durchblicke in das Arnotal und auf Florenz hinzugezeichnet wären, so sehr schließen sich jetzt Raum und Figuren aus.

Abb. 76 *Abb. 53* *Abb. 21* *Abb. 9*

Zuletzt schwinden Landschaft, Raum und Natur ganz aus den Bildern. Eine kahle Mauer, ein glatter Grund bleiben zurück, ein Ersatz für den mittelalterlichen Goldgrund, sofern nicht dieser selbst wieder in seine Rechte eintritt. BOTTICELLIS Venus in Berlin, der POLLAIUOLO zugeschriebene Sebastian in der Pitti-Galerie, die Grazien bei der Tornabuoni von BOTTICELLI, in gewissem Grade POLLAIUOLOS David, sie heben sich ab von kahler Wand, von nackter Fläche.

Abb. 16 *Abb. 34/1*

Damit ist auch in der malerischen Ausführung das Element gegeben, das das Wesen mittelalterlicher Kunst im besonderen ausmacht: der zeichnerische Stil, die lineare Behandlung. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil der Kunst der Frührenaissance. Botticellis Kunst geht schließlich ganz darin auf. Profilfiguren sind ein bevorzugter Gegenstand seiner Kunst und der der ganzen Zeit. In solchen Fällen ist das Profil in einer Strenge gezeichnet wie bei einer Medaille. Überhaupt wird die Kontur so stark betont, die Modellierung der Formen so scharf gegen den Grund abgesetzt, daß die Figuren wie aus einem flachen Relief herausgesägt erscheinen. Oft erhält man den Eindruck von Figuren ohne Rückseite. Im Schmuck der Kleider wirken nicht mehr die im Licht gebrochenen Farben, sondern die zeichnerischen Muster gestickter und gepreßter Brokatstoffe und die reinlich ausgezeichneten dunklen Blumen auf hellem Gewand. Streng konturierte Blätterzweige in kalligraphischer Linienführung zeichnen die Körperformen der Pallas BOTTICELLIS ab. Farbe und Glanz wird erzielt durch materiell feste Bestandteile, Edelsteine und ihre ornamentalen Fassungen, durch Goldpunkte und Goldfäden, die mit einem feinen Netz die Figuren umspinnen. Die Linien eines reichen Faltenwurfes werden sorgfältig nachgezeichnet, entweder in den Schlangenwindungen am unteren

Abb. 22

Rande des Gewandes oder in jenen müden Gewandsäumen Botticellischer Madonnen, die der mittelalterlichen Kunst Sienas entnommen sein könnten. Die Furchen zwischen den einzelnen Falten werden mit festen Strichen ausgezeichnet.

Vor allem aber boten sich die Haare zu einer detaillierten linearen Behandlung dar. So wurden sie in feiner Strichelung ausgeführt, ihre Wellenlinien ornamental behandelt. Oft erstarren sie zu metallischen Drähten und spießen wie ein Korkzieher auf die Schulter. Komisch mutet es uns an, wenn man die wie die Schnörkel einer Handschrift sorgfältig abgezirkelte Frisur manchem alten Heiligen dieser Zeit aufnötigt. Der byzantinische Eindruck ihrer strengen Gesichter wird dadurch verstärkt. Keinem aber ist es so wie BOTTICELLI gelungen, in einer Haarfrisur alle Künste eines reinen Linienraffinements spielen zu lassen. In feinen Lockenringeln liegen die Haare an den Schläfen, in geflochtenen Zöpfen umreifen sie den Kopf, flattern im Winde und winden sich wie eine Schlange als Halsband um *Abb. 21* den Nacken. Der Rhythmus aber, in dem die langen Strähnen der Venus sich um den Körper legen, sich im Schwung herumwerfen und wie Wellen durch die Finger gleiten, überbietet an Grazie die Bewegung der ganzen Figur und den Schwung gotischer Gewänder. Wie aber auch dieser jetzt Selbstzweck wird, wie in großen und kleinen Schwingungen, in feinem Gekräusel und losspritzendem Schuß Linie auf Linie den Körper überrieselt, wie beständig sich erneuernd und *Abb. 20* aus unversiegbarem Quell hervorsprudelnd, das mögen BOTTICELLIS Grazien und Flora als Hauptbeispiel von seiner und der Linienkunst der ganzen Zeit illustrieren.

Die Freude an dem Gekräusel wehender Gewänder mußte von selbst ein Kompositionsschema empfehlen, das uns der strengsten und zeremoniellsten mittelalterlichen Kunst nahe bringt. Eine zentrale Mittelfigur, umgeben von Begleitfiguren, die wie die Strahlen eines Lichtzentrums radial angeordnet sind, das Schema von Christus oder der Madonna in der Glorie oder beider vereint in der Krönungsszene, die byzantinische Idee einer Verherrlichung der Gottmenschen. Vermochte doch auch die Philosophie der Zeit, indem sie dem Neuplatonismus sich anschloß und eine Stufenfolge der himmlischen und irdischen Wesen, eine hierarchia coelestis entwarf, kein besseres Bild für die ästhetisch sinnliche Interpretation der Einheit Gottes und der von ihm ausgehenden (emanierenden) Wesenheiten zu finden als das der Sonne und ihrer Effulgurationen. Nirgends ist die völlige Unterordnung der Nebenfiguren, die Umgießung lebendigen Gehaltes in tote Form eines dekorativen und architektonischen Schemas weitergetrieben. Unzählig oft treffen wir diese Anlage in dieser Zeit, während sie der ersten Generation fremd geworden war und von Filippo Lippi zu einer fröhlichen Festversammlung umgebildet wurde. Am schönsten ist es natürlich, wenn die Hauptgestalt über der Erde thront, und die Engel, in den Lüften schwebend, ihre Gewänder dem freien Winde ausgesetzt zu haben scheinen, so wie Botticellis Krönung Marias hoch oben in der Himmelsregion vor sich geht, umgeben vom Kranze singender und schwebender Engel.

Die Figuren werden ganz zum Ornament, ein goldener Reifen, von dem die Perlen- *Abb. 126* schnüre herabhängen. Bei NICCOLÒ ALUNNO ist diese asymmetrische Figurengruppe eines höher sitzenden Christus und einer gekrönten Maria hineingepreßt in einen

Kranz von kleinen Engeln, die sich mit ihren kurzen dicken Flügeln verhaken und umklammern wie ein Geflecht dicker Ruten. Es ist ein Ornament von merkwürdiger Starrheit und Zähigkeit, wie sie Alunno überhaupt eigen sind. Die steifen Röhrenfalten der Gewänder, die wie Baumnarben gequetschten Falten auf dem Schenkel der Maria, die wie Riemen ledernen Formen des Gesichts erinnern an die Derbheit der deutschen Knüppelgotik. Aber auch in Szenen, die auf der Erde stattfinden, spielt dies Kompositionsschema hinein. Zwei Engel, die das Haupt der thronenden Madonna anschweben, werden eine obligate Begleitung der Madonnendarstellung. Perugino fügt sie sogar einer Taufe Christi bei. Man wird es auch in den kleineren Madonnenbildchen Botticellis wiedererkennen, in der zentralen Komposition und dem Verflattern nach der Peripherie zu. Die dekorative, wandschmückende Wirkung der Geburt der Venus entnimmt ihm seine Kunstmittel. *Abb. 21* Zugleich ist dies eines der schönsten Beispiele, wie das rein zeichnerische, ornamentale Schema in Bewegung und Leben umgesetzt ist, wie sogar das Flattern der Gewänder nach zwei verschiedenen Seiten durch den Flug des Windgottes und sein Blasen motiviert ist. In der Vision des heiligen Bernhard FILIPPINOS *Abb. 49* klingt der Rhythmus divergierender Faltenwellen leise nach.

Erstaunlich ist es, wie diese Glorienkomposition selbst ganz heterogene Szenen ergreift. In POLLAIUOLOS Martyrium des Sebastian dient der Kranz der Peiniger *Abb. 14* um den in die Lüfte erhobenen Heiligen bildnerisch mehr zur Verherrlichung als zur Qual. Ohne Abstand von dem Ziel sind die Schützen von Rechts wegen gezwungen, den Heiligen unter die Fußsohlen oder ins Kinn zu schießen.

Das Erstaunlichste bleibt aber doch, wie eine diesem Schema diametral entgegengesetzte Szene, der Zug der heiligen drei Könige, in diese Form gebracht wird. Schon im späten Mittelalter und nun gar erst in der ersten, echten Renaissancegeneration war dieser Stoff eine Gelegenheit, den breiten Strom des Lebens mächtig sich ergießen zu lassen, so wie es noch Benozzo Gozzolis Fresken zeigen, ein farbenprächtiges Bild eines festlichen Zuges vor uns aufzurollen, der erst nach langem Hin und Her und weitem Wandern durch Fluren, Wälder und Gebirge haltmacht an der Hütte, wo Maria mit dem Kinde sitzt. Die heilige Familie, in eine Ecke des Bildes geschoben, läßt die ganze Breite des Bildes für die Entfaltung des Zuges frei. Jetzt bei BOTTICELLI und FILIPPINO wird auch das ein hieratisches *Abb. 48/56* Schema zentraler Komposition. Indem die Madonna in der Mitte thront, die Könige und ihre Begleiter von beiden Seiten herzudrängen, indem sie hastig heraneilen, den Körper neigen, so daß der Kopf zum Kinde hinstrebt, schießen die Linien zum Mittelpunkt wie Strahlenpfeile.

Das Glorienschema ist nicht das einzige, das zur ornamentalen Linienkomposition dieser Generation dient. In BOTTICELLIS Magnifikat neigen sich die Körper *Abb. 44* so dem Rahmen entsprechend, als sei das Bild eine Vermenschlichung abstrakter Vorstellungen von himmlischen Sphären und mystischen Ringen.

Die Heimsuchung eines unbekannten Meisters spielt sich unter einem Zelt- *Abb. 137* dach ab, dessen doppelt gebrochener Bogen an die Vorhangbogen der nordischen Renaissancegotik erinnert. Die Figuren mit flach gelegten Falten und scharfer Konturierung des Profils wirken sehr großartig durch die lang durchgezogenen Faltenlinien. So ungeteilt vom Kopf bis zu den Füßen das Gewand herabzu-

führen und beim Aufstauchen sich biegen zu lassen, ist echt gotische Bogenspannung. Wie diese Figuren mit ihrer zusammenlaufenden Rückenkontur in die lineare Umrahmung hineinkomponiert sind, das macht aus einer gemütvollen und vorübergehenden Szene ein feierliches, ewiges Repräsentationsbild, dessen stilvolle Größe ein Gegenstück in den besten Zeiten des Mittelalters hat. An den knöchernen Gesichtern, den eckigen Bewegungen des langen Halses, der tastenden Hände erkennt man die Gesinnung unserer Zeit. GIOVANNI SANTI aber gibt die Szene im Sinne der Renaissance als rechte Besuchsszene, die sich vor der Pforte des Hauses abspielt, in offener Landschaft, während diese bei dem gotisierenden Meister nur in kleinem Ausschnitt über der Mauer sichtbar wird.

Abb. 136

DER NATURALISMUS DER FRÜHRENAISSANCE

Giovanni Santis Bild weist uns darauf hin, wie neben dieser stilisierenden Richtung eine andere einhergeht oder vielmehr sich in den 80er Jahren erhebt, die die eigentliche Renaissancestimmung verkörpert und dem bürgerlichen Geiste im Ausdruck wie in den künstlerischen Gestaltungen wieder Geltung zu verschaffen sucht. Ein Neuerwachen des Geistes, der die Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrschte, und ein Gegensatz gegen die Renaissancegotik. Indem sie das, was die Renaissance des 15. Jahrhunderts Neues gebracht hatte, in neuem Beginnen durchsetzt, wird sie das eigentliche Ferment der Entwicklung. Ein neuer Anfang, behaftet mit allen Schwächen eines solchen, aber die eigentliche FRÜHRENAISSANCE, die zur HOCHRENAISSANCE, zum Cinquecento hinführt. Allen voran in diesem Beginnen steht Ghirlandaio, der Florentiner.

Während Botticelli und seine Richtung selbst im inhaltlich bedeutendsten Bild auf das dekorative Schema losgingen, setzt GHIRLANDAIO das Bild als Schaustück wieder in seine Rechte ein, selbst an den Wänden feierlicher Kirchenräume, wo eine dekorative Behandlung mehr denn je geboten. In der Bestätigung der Ordensregeln des heiligen Franz in S. Trinita tauchen hinter dem Rahmen aus einer realistisch gemalten Öffnung wie aus einem Keller plötzlich die Leiber und Köpfe einer eben ankommenden Schar von Männern und Jünglingen auf. Da aber das Gesims, hinter dem sie emporsteigen, kein Bilderrahmen ist, sondern ein Stückchen Architektur, hält man es für das wirkliche Hindernis, das dem Auge die Leiber verdeckt, und ist verwundert, nicht unter ihm die Leiber wieder zum Vorschein kommen zu sehen. Dadurch hören diese Gesimse auf, raumabtrennende oder flächenteilende Architekturbestandteile zu sein; sie werden reine Bilderrahmen, die ganze Wand ein Schaukasten übereinandergestellter Bühnen. Es bedeutet die größte Widersetzlichkeit gegen die Gebote der Architektur.

Abb. 62

Auch auf die literarische Bedeutung und den Kultwert der dargestellten Szene wird verzichtet zugunsten der reinen Anschaulichkeit und eines sehenswerten Gehaltes. Im Vordergrunde stehen Florentiner Bürger, die zu sehen die Florentiner der Zeit sich drängten. Daß die Neugierde ja recht gereizt wird, dafür sorgt das Momentmotiv der Neuankommenden. Mit der Neugier am Fenster stehender Kleinstadtbewohner kann man immer bei Ghirlandaio ausschauen, wer da noch kommt. Die feierliche Handlung, wie Franziskus vom Papst Honorius die Ordensregeln empfängt, rückt an die zweite Stelle. Und so ausführlich ist die Schilderung

der wie in einem Wirtshaus auf Bänken sich gegenüberbefindlichen Beisitzer, daß es bei der bloßen Schaubegierde bleibt. Vor allem aber geht in diesem wie im nächsten Bilde der Blick über die Figuren hinweg, durch die Straße hindurch, hinein in die landschaftliche Szenerie des Hintergrundes. Eine neue Raum- und Hintergrundskunst tut sich auf.

Im Tempelgang Marias ist es sehr vergnüglich, sich in der schönen luftigen Säulenarchitektur unter das festlich gekleidete Volk zu mischen, hineinzusehen in die Straße, in den Platz im Hintergrunde. Die beiden vornehmen Greise, die in ernstem Gespräch vertieft sind, fesseln unsere Aufmerksamkeit. Doch stören uns bald die kleinen munteren Knaben an der Treppenstufe. Den nackten Bettler sind wir schon zu sehr gewohnt, auf der Kirchentreppe zu finden, als daß er uns zu interessieren vermöchte, wenn wir nicht gerade mit Künstleraugen den Akt visieren. Ganz zufällig fällt der Blick auf ein junges Mädchen, das zum Tempel emporschreitet, und wird erst aufmerksam, als er hinter dem Pfeiler den Hohenpriester und sein Gefolge diesem Mädchen entgegenkommen sieht. Aber immer noch nicht wird man darauf kommen, daß dies die Jungfrau Maria ist, und das alte Ehepaar da unten, von denen der Mann die Frau auf das Auffällige des Vorganges hinweist, die aufs höchste betroffenen Eltern des Mädchens. Man sieht, wie das kirchlich und literarisch Wichtige zum Unwichtigsten wird, und alles der Sehfreude dient. *Abb. 66*

Die Heimsuchung wird zu einer Begegnung vor den Mauern der Stadt, eine Begegnung zweier Bürgersfrauen aus guten Familien. Gleich noch ein paar solcher Gruppen schön geputzter Spaziergängerinnen sorgen dafür, daß wir mit unserer Anteilnahme nicht zu lange bei der Hauptgruppe verharren. Dann aber eilt der Blick überhaupt von den Figuren hinweg in die Tiefe, verweilt mit Interesse bei der Stadt, hat sich bald orientiert, daß es Florenz mit seinen Türmen und Zinnen ist, schweift weiter in die Ferne zu den Bergen. Die Stimmung des Schauens und Betrachtens ist im Bilde selbst schon angegeben, dort wo die Jünglinge nichtstuerisch über die Mauer gelehnt hinabblicken in das Gewirre der Häuser und Dächer. So empfinden wir selbst, sonntäglich, wie der Bürger, der feiert und nun aus der Stadt hinausgeht und sich umsieht, froh ist, wenn er einen Bekannten trifft, sieht und gesehen wird. *Abb. 67*

Es ist ein echt landschaftliches Sehen, ein Stückchen Leben, vorgeführt in der Zwanglosigkeit, wie die Natur ihre Eindrücke bietet, mit der Freude an weiten Räumen, Aus- und Durchblicken und Zufällen. Naturgemäß knüpft dieser Stil an den letzten raffinierten Stil der ersten Generation an und bewahrt sich manche Eigentümlichkeiten von dessen luftigen Hintergründen und reichen Durchblicken.

Aber in diesen Fresken macht sich die Tendenz Ghirlandaios bemerkbar, den Raum in gewissem Abstand zu schließen, das allzu Krause und Künstliche zu vermeiden, auf EINEN Raum, EINEN Eindruck loszugehen. Es zeigt sich schon die Hinwendung zu Interieurs, deren meisterhafter Schilderer Ghirlandaio nun wird. In der Erscheinung Gregors ist der Raum etwas abstrakt, kahl gehalten, wie in Anlehnung an Giottos Hintergründe oder Fra Angelicos schüchterne Raumversuche. Die Handlung streng, die Personen bei der Sache. Die Schüssel und die Lebensmittel auf dem Tisch genügen zum Mobiliar. Das Ganze ist etwas mönchisch *Abb. 60*

empfunden. Aber das Raumgefühl, die Interieurstimmung ist doch da; die Personen sitzen hintereinander, sie haben viel Raum über sich. Der Blick geht in die Tiefe. Die Durchblicke durch Fenster und Tür sind echte Interieurmotive. Ganz bürgerlich und höchst gemütlich und intim wird es dagegen in der Geburt Johannis. Eine Wochenstube mit Besuch von Gevatterinnen, so recht das Thema der Renaissance. Reizvolle Genremotive spielen sich ab, die Amme, die das Kind trägt, die Frau, die ihm die Hände entgegenstreckt, die Dienerin, die Proviant heranschleppt; und das hübscheste Motiv, hinten die Magd, die den Tisch ans Bett rückt. Wöchnerinnen und Besucherinnen aber sind so individuelle Typen, so zeitgenössisch, daß alles, Gemach, Personen, den Hauch des wirklich Gesehenen atmet.

Abb. 70

Abb. 71

In der Geburt der Maria schließlich ist alles um einen Grad kostbarer und vornehmer. Nicht mehr bloß eine Bürgerstube, sondern ein Empfangssalon, prachtvoll getäfelt, mit herrlichen Kinderfriesen und schön geschmückten Pilastern. Daneben ein Korridor und der Aufgang zu den Privatgemächern. Es ist nicht mehr so schlicht und traulich wie bei der Geburt Johannis, aber die fast unitalienische Schönheit des Interieurs wird einem klar, wenn man bedenkt, daß dieser Raum das Ideal einer deutschen Diele ist, der Raum des Hauses, in dem sich das gesellschaftliche Leben abspielt. Es gibt auch hier hübsche Motive, die Dienerin, die Wasser in den Kessel gießt, die beiden Frauen, die sich mit dem Kind beschäftigen. Aber das Liegen der Wöchnerin wie das Knien der Frauen hat etwas Klassischeres und Edleres als in der Johannisgeburt. Die Besucherinnen schreiten gravitätischer. Der Unterschied zu Pollaiuolos Räumen in der Verkündigung mag uns zum Bewußtsein bringen, wie der Geschmack an der Zugluft perspektivisch stark vertiefter Prunkräume den Künstlern verblieben ist, die auch sonst stark im Endstil der älteren Generation stecken geblieben sind. Raum und Figuren schließen sich aus, bei Ghirlandaio leben sie ineinander.

Abb. 58

Wie ein Bekenntnis der Lebensanschauung dieser Richtung und zugleich der echte Renaissanceheilige ist Ghirlandaios Hieronymus in Ognissanti. Der gealterte Mann im stillen Winkel seiner Studierstube, der Körper entspannt, der Kopf in die Hand gestützt. Nachdenklich und versonnen sitzt er da, der Typus des in sich gekehrten, ungeselligen Menschen, der am liebsten allein in der Stille des Studierzimmers oder in einsamer Landschaft seinen Gedanken nachhängt. Ein freundliches, wohlwollendes Gesicht, schlicht bürgerlich. Der Gelehrte im neuen Sinne, Repräsentant einer Zeit, die mehr in der Bildung des Gemüts und Intellekts ein Ziel sieht, als in edler Haltung und großartigem Auftreten. BOTTICELLI hat seinen heiligen Augustin danebengemalt. Ein Feuerkopf, pathetisch aufgeregt, und ein Eiferer, dem seine Gedanken zu Bekenntnissen werden, seine Bekenntnisse zu pathetisch überzeugenden Gebärden. Im Schwung des Mantels, im abgezehrten Gesicht und starken Gestus knöcherner Hände, im Gerolle der Haare wie im Drohen der Stirn, überall verrät sich der Kirchenfürst, der imponierende Heilige des Mittelalters. Wenig Geräte dienen bei Botticelli der Interpretation der Situation; das Gesimse zur Rechten schneidet hart und jäh nach unten, das horizontale Gesims ist nur die Linie, die dem Nacken Kraft gibt, indem der Kopf sie übersteigt. Der Raumeindruck ist gleich null. Dagegen erlebt man bei Ghirlandaio die Be-

Abb. 59

haglichkeit des Raumwinkels mit. Das Tragbrett liegt wie ein Dach darüber und der Raum ist vollgestopft mit lauter kleinen Dingen, an denen die Sorgfalt und die Liebe dieses Menschen haftet. Raum- und Stilleben. Es ist mehr als ein Hieronymus: ein Hieronymus im Gehäuse.

Nicht nur zwei Kunstrichtungen scheiden sich hier, sondern zwei Weltanschauungen: Mittelalter und Renaissance. Wieder ist es ein Bild, das schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu wiederholten Malen die neue Renaissancestimmung verkörpern mußte. Wie dann in der Vorrenaissance allmählich mit dem Drang nach stärkerer Plastik und stärkerer Körperaktion der büßende Hieronymus, der echte Barockheilige den Hieronymus im Gehäuse ablöste, das zeigen in derben Formen und kräftigen Bewegungen MELONIS und PARENTINOS Hieronymus. *Abb. 132/133*

Man wird nicht finden, daß Ghirlandaio bei dem Hieronymus sehr hoch gegriffen hat, noch weniger bei den Frauen seiner Geburtsszenen oder selbst bei der Geld- und Geistesaristokratie auf den Sassettifresken. Überall herrscht eine behagliche Atmosphäre nüchterner Bürgerlichkeit, die oft an das Spießbürgerliche streift.

Die Befangenheit zeigt sich auch in der ganzen Kunstweise, einem ausgesprochenen Naturalismus mit dem Haften am Einzelnen und dem Mangel an Verbindung des Getrennten zu bildnerischer Einheit. Nicht nur die Figuren isolieren sich zu einzelnen Gruppen, in denen noch jede Physiognomie wieder beachtet sein will und oft genug mit herausforderndem Blick dazu aufmuntert, auch die Landschaft, die Hintergründe und die Figuren treten auseinander, die Räume werden auch wohl geteilt, und jeder Raumteil beschäftigt den Blick für sich. Die Behandlung ist dementsprechend eine zeichnerische, im einzelnen durchmodellierend. Jedes Glied, ein Finger wie ein Zehennagel, ein Auge wie ein Mund, jede Blume und jeder Edelstein auf dem Kleide werden materialistisch durchgebildet, damit der Blick, wenn er von einem Fleck zum andern wandert, überall das Einzelne erkennen kann. Daß die Details aus diesen Bildern oft wirksamer sind als das Gesamtbild, beruht auf dieser Behandlung. Wie dieses Sehen von einem Ding zum andern ein Sehen ist, was wir im Leben zur Erkenntnis der Dinge benutzen, entgegen dem ästhetischen, das einen einheitlichen Anblick im ruhigen Schauen erfassen will, mehr ein Beobachten als Genießen, so steht auch die Stoffwahl mehr im Dienste des Lebens als der künstlerischen Idealität. Diese Kunst ist Porträtkunst. Der Betrachter soll wiedererkennen oder kennen lernen, was irgendwie im Leben zu ihm Beziehung hat. Man muß ja bedenken, daß diese Fresken für Florentiner gemalt sind, denen die Porträtmäßigkeit der Landschaft wie der Bürgerstube und der Personen ganz anders vor Augen stand als uns heute. Eine werktägliche Phantasie hat an ihnen geschaffen. Die vielen hübschen Dinge, das Sonntägliche, das dennoch auf den Bildern liegt, sind bereits dem Leben selber entnommen. Und so mag man sich vor ihnen in einer Stimmung befinden, wie auf Reisen, wo bloße Schaulust und Wissensbegier das Lernen zur Freude machen, und wir, mit oder ohne Buch in der Hand, überall davorstehen, den Finger darauflegen und fragen, wer oder was ist das. Dieser wissenschaftliche Zug dieser Kunst hat sie zum bedeutendsten sichtbaren Kulturdokument der Zeit gemacht.

STILLOSIGKEIT UND MANIERISMUS

Überblickt man das ganze Schaffen des letzten Viertels im 15. Jahrhundert, so wird man als den vorherrschenden Stil den gotisierenden, den linear stilisierenden finden. Elemente dieses Stils sind genug in den bürgerlichen Naturalismus eingeflossen. Wieviel Anteil hat er nicht an der luftlosen, zeichnerischen Behandlung aller Einzelheiten. Auch GHIRLANDAIO vermag sich nicht ganz von der Neigung zum Figurenrelief loszureißen. Er verzichtet nie ganz auf Reihung der Personen im ersten Plan, die sie von dem Raum dahinter abzulösen droht. Die Dienerin mit dem Fruchtkorb ist ganz eine Figur im Geschmack Botticellis, und was sie von der Dienerin auf Filippo Lippis Tondo scheidet, von der sie sonst eine fast wörtliche Kopie gibt, ist vor allem der scharfe Umriß, die flache, scheibenhafte Bildung des Körpers. In den Gruppen von Jungfrauen und Jünglingen dringt bei aller Gewöhnlichkeit solider bürgerlicher Typen doch das gezierte Wesen schlanker Mädchen und das bewußte elegante Auftreten der jungen Burschen durch. Notgedrungen wird das in Ghirlandaios derbem Stil zur Forsche. *Abb. 68*

Abb. 142/143 PINTURICCHIO malte nach 1500 in der Dombibliothek zu Siena das Leben des Äneas Sylvius mit fortgeschrittenster Raumbehandlung, so daß ein einziger räumlich landschaftlicher Eindruck entsteht. Die Figuren, kaum ein Drittel des Bildraumes einnehmend, ordnen sich selber dem Raum entsprechend tiefenwärts. Aber die pretiöse Zierlichkeit der Figuren, viele dünne und spitzige Formen, viel Koketterie und Schmachten halten den Künstler noch immer fest in Banden. Als ob ihm die neue, der Hochrenaissance zustrebende Raumdarstellung eine Last sei, schiebt er noch gern die Figuren übereinander. In einigen Bildern wird er dadurch unleidlich.

Abb. 87 Die gotische Flächenhaftigkeit ist es auch, die SIGNORELLI in seine barockesten und plastisch kräftigsten Schöpfungen hineingeredet hat, in das Jüngste Gericht. Man hat immer die zündende Kraft einzelner Motive hervorgehoben, dagegen den Mangel an Komposition im Ganzen gerügt. Dieser Mangel beruht vor allem darauf, daß Signorelli aus einer unteren Zone gedrängter Massen oben in eine kahle Fläche mit zeichnerisch umrissenen Einzelfiguren übergeht. In der Berufung der Auserwählten füllt er die ganze Fläche über den Seligen rein dekorativ im Sinne des Glorienschemas. Mögen sich die Glieder der Engel derber spreizen, die Gewänder kräftiger rauschen, es bleibt doch im wesentlichen Flächenfüllung. Das betrifft selbst die Zeichnung im einzelnen. Die Kontur eines Leibes setzt oft so scharf vom dunklen Grunde ab, daß wir wie bei Botticelli oder den Pollaiuolo an rechte Rundung der Körper nicht glauben. Die Rückenlinie des Körpers ist wie mit einem Messer eingeschnitten. Die Muskeln erscheinen infolge gleicher scharfer linearer Umreißung scheibenhaft wie hölzerne Bretter, die Zeichnung eines Schulterblattes wird des Künstlers Leidenschaft. Die Knochen drücken sich durch, und die Aktion prägt sich konsequent mehr in gespannten Sehnen und in streifigen als in geschwollenen Muskeln aus. In den Werken zu Loreto ist auch er ganz reliefmäßig und transponiert Verrocchios freifigürliche Nischengruppe in ein reines Relief auf glattem Grund. Durch den Umriß wirken die Gestalten mehr als durch die schweren Falten ihrer Gewänder. Die Engel aber erkennen wir sofort ganz aus dem Geiste dieser Zeit herausgeboren. Signorelli angemessen ersetzen sie durch Schwung, was Botticelli an Zierlichkeit voraus hat. *Abb. 82—85*

Aber auch der Naturalismus übt seine Wirkung aus, sowohl auf diesen plastisch-barocken wie den linear-gotischen Stil. Einzelgestalten, wie die gepanzerten Engel in SIGNORELLIS Höllensturz, die auf Wolkenbänkchen wie auf dem Erdboden *Abb. 86* stehen, fallen ganz aus dem Zug der Komposition heraus. Sie erinnern an die porträtmäßige Isolierung einzelner Figuren bei Ghirlandaio. Das Hineinbeziehen von bekannten Zeitpersonen in die erhabenste Situation teilt er mit Botticelli und Filippino Lippi. Durch die naturalistische Einzelzeichnung erhält dieser gotisierende Stil vor dem echten ein Plus von Materialität, das ihm seine Frische gibt, aber auch den Eindruck des Manierismus in vielen Fällen bedingt. Während die Immaterialität spätgotischer Figuren in einem abstrakten Linienschema motiviert war, erlangt jetzt die Form innerhalb des scharfen Umrisses so viel Modellierung, daß die Figuren durchgeschnitten scheinen. Die Länge und Zierlichkeit des gotischen Typus, materialistisch motiviert, führt zu der realistischen Hagerkeit abgezehrter Typen, zu der Verknöcherung, die wir schilderten. Indem das Auge durch eine mangelnde Verkürzung, durch verkümmerte Zeichnung der Glieder beleidigt wurde, und man doch die Tiefenstellungen, die natürlichen Verkürzungen vermeiden wollte, legen sich die Glieder der Figuren selber an die Fläche heran, und es entstehen dann jene verrenkten Bewegungen und scharfen Knicke in den Gelenken, deren Hauptbeispiel die drei Grazien BOTTICELLIS sind. *Abb. 20* Es genügt, auf die mittlere Figur hinzuweisen, wie deren Arme abwärts und aufwärts geknickt in der Fläche liegen. Derselben Tendenz entspricht die eckige und gepreßte Armhaltung der schaumgeborenen Venus. Die Handbewegung des ersten *Abb. 21* der beiden Apostel aus SIGNORELLIS Fresken von Loreto erweckt den Eindruck, als *Abb. 83* müßte sich der Arm an der Mauer entlang schieben, wodurch die Drehung des Unterarmes eine erzwungene Härte gewinnt. Ähnlich wie bei Botticellis Grazien legen sich bei Signorellis musizierenden Engeln die Arme auf- und abwärts ganz *Abb. 84/85* an die Fläche heran. Die starken Spannungsgefühle, die diese Figuren dadurch auslösen, wirken wohl im Sinne des Ausdrucks, gequält bei den Älteren, schüchtern und angehalten bei den Jüngeren. Es bedingt aber auch diese naturalistische Durchführung, daß wir diese Reliefhaltungen nicht nur für künstlerisches Prinzip, sondern auch für Ziererei der Figuren halten, besonders in den gezierten Fingerbewegungen. Ebenso werden wir geneigt sein, die linearen Haarphantasien mehr auf Rechnung der Koketterie der dargestellten Figuren als des künstlerischen Stiles des Bildes zu setzen. Die Darstellung ist nicht ganz im Stil aufgegangen. Die Figuren stilisieren sich selber. Als Gegensatz dazu betrachte man die spätgotische Idealität in Fra Angelicos Engelsgestalten.

In die erhabensten Szenen mischen sich triviale Motive. Die Mandorla Christi auf BENVENUTO DI GIOVANNIS Himmelfahrt ist als Faß gebildet. Die Dienerin *Abb. 116* der Judith trägt das Haupt des Holofernes wie einen Korb mit Semmeln. Die *Abb. 18* Handarbeiten der Prinzessinnen entbehren nicht eines Anfluges von Spießbürgerlichkeit. Wir wissen, daß Lorenzo de' Medici an lustigen Derbheiten seine Freude hatte. Sind doch auch in ihm jene beiden Charakterzüge der Kunst vereint, ein zeremonieller und ein familiär volkstümlicher. Machiavelli hat ihm einen Vorwurf daraus gemacht, daß er sich mit witzigen und spöttischen Leuten umgab und mit seinen Töchtern und Söhnen wie ein Kind spielte. „Wenn man in ihm das leicht-

sinnige und ernste Leben in Betracht zog, so sah man in ihm zwei verschiedene Personen in unmöglicher Verbindung nebeneinander.“ Der realistisch derbe Lorenzo parodierte Dante und schrieb Burlesken voll saftiger Bauernkomik. In der Malerei aber ist die bewußte Komik selten zu finden. Der älteren, um 1420—1430 geborenen Generation mochte der Humor eher liegen als der hyperfeinen Generation von 1450 (Botticelli etc.). Bennozzo Gozzoli, der so schalkhaft in Pisa die Folgen der Trunkenheit zu schildern wußte, wählte sich von den Jugendgeschichten des heiligen Augustin mit vergnügtem Lächeln die Szene, wie ein Knäbchen vom Lehrer seine Schläge hinten drauf bekommt, und wenn er den heiligen Sebastian als einen rechten derben Flegel darstellt, dem der Leib mit Pfeilen gespickt ist, mochte er sich gut mit dem Dichter Pulci verstehen, dessen Morgante mit Lanzen und Pfeilen gespickt wie ein Stachelschwein aus der Schlacht heimkehrt. Im allgemeinen aber trifft man wohl den idyllisch-arkadischen Ton sentimentaler Schäferpoesie, doch von Teniersschem oder Browerschem Bauerngenre ist man weit entfernt. Die Komik ist eine unfreiwillige. Wenn wir bei SIGNORELLIS gebücktem weißbärtigen Apostel in Loreto an Petrus in Pulcis Morgante denken, der nach der Schlacht von Ronceval infolge des allzu schrecklichen Mordens schwitzend und keuchend immer neuen Ankömmlingen christlicher Seelen die Himmelspforte aufsperren mußte, dann dürfen wir bei dem Dichter zweifeln, ob er etwas Burleskes beabsichtigt hat, bei dem Maler müssen wir vom Gegenteil überzeugt sein. Der Idealismus der Gotik verführte die Maler zu Abstraktionen und Symbolen, der Realismus der Renaissance zwang sie, die Versinnlichung der Ideen so greifbar wirklich und gegenwärtig als möglich zu machen, so daß wir an das Blumenerbrechen der Flora, das bedächtige und pedantisch zielende Einschenken der Temperantia glauben müssen. Das ist noch nichts gegen die Dichtung dieser Zeit, in der eine Zahnlücke der Geliebten Amor zur Schießscharte dient, und ihr Nasenbluten davon herrührt, daß Amor mit seinem Pfeil die Nase statt des Herzens getroffen hat. Sieht man Lorenzo den Prächtigen und Großmächtigen etwas knickrig auf BOTTICELLIS Anbetung der Könige dastehen, nimmt man dazu PINTURICCHIOS Moses, wie er auf seinem Krückstock gestützt phlegmatisch dem Engel des Herrn entgegnet, oder dessen Könige und Minister im Schlafrock, so finden wir überall dieselbe Zwiespältigkeit, fürstliches Auftreten und bürgerliche Gemütlichkeit, einen Poseur und milden Hausvater. So möchte es sich empfehlen, für diese gotisierende Frührenaissance den Namen RENAISSANCEGOTIK einzusetzen.

Abb. 83

Abb. 56

Abb. 195

Diese Doppelstellung erklärt uns auch das Verhältnis dieser Generation zur Antike. Sie ergreift von der Antike, was ihr wahlverwandt ist, d. h. die späte Antike des Hellenismus, der römischen Kaiserzeit. Hier fanden die barocken Tendenzen ihre Vorbilder in dem Figurengewühl römischer Sarkophage. Wie die gleichzeitige Literatur anknüpft an die mythologische Verkleidung amoroser Geschichten bei Ovid und seinen Nachahmern, so fand die gleichzeitige bildende Kunst ihre Vorbilder in Venus und Grazien griechisch-römischer Spätkunst. Auch diese geht auf das Bewegte und rokokohaft Feine, und den Reiz durchschimmernder Gewänder wußte die spätantike Kunst dem Marmor unübertrefflich abzulocken. Botticellis Primavera ist einer Blumen im Schoß tragenden antiken Statue verwandt genug,

Abb. 20

daß sie von einer solchen entlehnt sein könnte. Pallas und Zentaur erinnern an Amoren auf Zentauren. Für die zeichnerisch gotischen Tendenzen aber konnte man sich an die Überlieferung der spätantiken Kunst halten, wie sie in den Mänadenreliefs vorliegen, ja man konnte bereits die Nachahmungen solcher Reliefs in der italienischen Plastik benutzen, deren bedeutendster Vertreter um die Mitte des Jahrhunderts Agostino di Duccio ist. Auch ein gewisses Archaisieren war der spätrömischen Kunst nicht fremd. Diese Stilprinzipien konnte die Frührenaissance dem spätantiken Relief wie den gotischen Malereien gleichmäßig absehen, erstere aber kam ihr noch besonders mit naturalistischen und weltlichen Tendenzen entgegen. Wie Bojardo in seinen Ritteraventüren eine Fülle antiker Sagen benutzt und die antiken Figuren einfach in ein mittelalterliches Kostüm steckt, so ist der Raub der Hellena mit köstlicher Naivität als Entführung eines hübschen Burgfräuleins von jungen Pagen ganz im romantischen Ritterkostüm der Zeit erzählt. Ähnlich vermag sich die religiöse Kunst die Antike zu assimilieren. Der Christus FRANCESCO DI GIORGIOS, der vor der Kreuzigung seiner Kleider beraubt wird, ist ebensosehr leidender Heiland wie antiker Apollo, BOTTICELLIS der mediceischen verwandte Venus ebensosehr spätgotische Madonna wie heidnische Göttin, eine christliche Tugend heidnisch entkleidet.

Abb. 22

Abb. 159

Abb. 119

Abb. 21

KUNST UND PHILOSOPHIE

Die Rückkehr zur christlich-mittelalterlichen Weltanschauung, die wir aus der künstlerischen Haltung der Zeit herausfühlen, gibt sich rein zu erkennen in der Philosophie der Frührenaissance, als deren Hauptvertreter Pico della Mirandola zu gelten hat. Auf dem Grunde einer gesteigerten Religiosität im christlichen wie kirchlichen Sinne macht diese Philosophie Front gegen die heidnische Gesinnung und religiöse Skepsis einer älteren Generation von Humanisten. „Von allen Frevlern aber heiße ich den den Verruchtesten, der sich nicht scheut, Tag und Nacht mit denen Umgang zu pflegen, die gegen Tugend und Frömmigkeit beständig im Felde liegen, die unter des Teufels Anführung, überflattert vom Panier des Todes und unterstützt von den Streitscharen der Hölle, gegen den Himmel, gegen Gott und seinen eingeborenen Sohn ruchlos anstürmen.“ (Pico an seinen Neffen Giovanfrancesco.) Der Bildungstrieb der Zeit bemächtigt sich der jüdischen, chaldäischen, arabischen, griechischen und römischen Theologie und Philosophie, aber alles wird umgedeutet in christliche Lehre. Der Gegensatz zwischen unserer und der jüdischen Religion, meint Pico, ist bloß ein scheinbarer, und Gott ruft er zum Zeugen an, daß der Inhalt der kabbalistischen Bücher sich nicht sowohl auf die mosaische als auf die christliche Religion bezieht.

Die das ganze Zeitalter erfüllende Hinneigung zur Antike galt in der Philosophie in erster Linie der platonischen Lehre. Aber auch hier ist es die Verwandtschaft mit den eigenen Anschauungen, die diese Wahl bedingen. Man wird sich nicht bewußt gewesen sein, daß Platos Philosophie eine Rückkehr zum griechischen Mittelalter bedeutete, eine Reaktion gegen Weltlichkeit und Materialismus, gegen Empirie oder Skepsis der griechischen Sophisten, eine Rückkehr zu dem abstrakt begrifflichen System der Eleaten und in der Ethik ein Eifern gegen Genußsucht und jede Form der Sinnlichkeit, eine Hinwendung zur Askese und zum Jenseits. Plato selbst war aus seiner Jugendzeit eine feine weltliche Stimmung geblieben,

die aber immer mehr vergeistigt und spiritualisiert wurde. Sein Naturgefühl liefert ihm nur Bilder und Symbole, die Schönheit des Reiches, das nicht von dieser Welt ist, darzutun: die poetische Kraft und Freude an schöner Form wird zu lebendigem Philosophieren gewendet; Rausch und Liebe wandeln sich in den platonischen Eros, und die bacchische Stimmung wird spiritualisiert zu einem Schönheitskultus, der von der irdischen Schönheit sich zum Streben nach der göttlichen beflügeln läßt. Diese sinnlich mystischen Ekstasen als Anstieg zum abstrakt Ideellen betont die Philosophie Picos stärker als das Original. „Wer wünschte nicht, daß in ihm jenes Feuer des Sokrates erglühte, von dem Platon im Phaidros singt, und sich von ihm flügelleichten Fußes von hier, d. h. aus der Welt, die in stumpfer Bosheit ruht, zum himmlischen Jerusalem emportragen zu lassen. Wir wollen, ja wir wollen, ihr Väter, uns fortreißen lassen von jener feurigen Leidenschaft des Sokrates. Sie ist es, die, indem sie unseres Sinnes uns beraubt, uns, unseren Sinn und unseren Körper zur Einheit mit Gott verschmilzt. Lassen wir uns von jenem Feuer durchglühen, dann wird uns das zuteil, was wir vordem entbehrten. Des Leibes Kräfte, die Gesetze, die einst galten, sie strömen ein in die Gesetzlichkeit des Alls, und alles klingt zu einer Harmonie zusammen. Die Kunst der Dialektik lehrt die zahlgemäße Einheit kennen, die das Weltgetriebe in sich birgt, und mit entzückten Sinnen lauschen wir dem himmlischen Gesang der Musen. Dann wird uns Bacchus, der Musen Führer, in seinen Mysterien, d. h. in Zeichenbildern der Natur, das Unsichtbare der Gottheit offenbaren. Er wird uns trunken machen durch die Überfülle, die Gottes Tempel in sich birgt, und in dem wir alle, eine große Schar getreuer Diener, wohnen werden, wie Mose in ihm wohnte.“ Es ist ein Gegenstück zu Botticellis blutlos christlichen Venushymnen.

Wie die bildende Kunst den hellenisch-römischen Bilderkreis sich in der spätantiken Form des Reliefs aneignete, so übernimmt die Renaissance-Philosophie Platos Ideen in der spätantiken Form des Neuplatonismus, einer halbchristlichen Umbildung logischer Verhältnisse, der Ideen, in christlich hieratische Wesensabstufungen. „Das von Gott dem Plato zugeteilte Gold, vorher denen verborgen, die nicht die Augen des Luchses hatten, erstrahlte, nachdem es zuerst in Plotins, dann in des Porphyrius und Jamblichus und endlich in des Proclus Werkstatt gekommen und mit sorglichster Prüfung der Sand ausgeschieden war, so hell, daß es mit wunderbarem Glanze den ganzen Erdkreis erfüllt hat.“ (Ficino an Bessarion. Ep. I, 616.) Wenn Pico zugleich Gott in pantheistischer Weise als das All-Seiende, All-Weise, All-Wirksame, All-Gute und All-Gerechte preist, in dem alle Dinge sind, und doch an der persönlichen Gottesvorstellung der Kirche festhält, denkt man zuweilen an Bilder von Antonio Pollaiuolo, wo die weiten Flachlandschaften im Hintergrund mit ihrer unendlichen Ferne und dem Eintauchen aller Einzelheiten in ein grenzenloses Raumganzes dem fest begrenzenden Figurenstil flachster Reliefkomposition und deutlichster Nähe widerstreiten.

Einen eigenen Stil hat die Kunst dieser Zeit nicht hervorgebracht, ihr Reiz wie das Abstoßende ihrer Manieriertheit beruhen auf der Vermischung heterogener, ja in ihrem Wesen entgegengesetzter Stile. Die Philosophie der Zeit ist ein Synkretismus, eine Vereinigung heterogenster Lehrmeinungen und Denk-

stimmungen. Plato und Aristoteles, Altes und Neues Testament, Mystik und Scholastik werden in einen Aufbau hineingepreßt, dessen Gerüst die mittelalterliche Scholastik und kirchliche Theologie hergeben. Derselbe Mangel an wirklicher Kompositionskraft, das Nebeneinanderstellen und Wiederholen ähnlicher Motive wie in der Kunst führt Pico della Mirandola zu einer siebenfachen Auslegung mosaischer Sprüche, die in ihrer schnörkelhaften und gesuchtesten Symbolik das Krause und Gesuchte von Botticellis, auf demselben Bilde mannigfach variierten, Linienphantasien überbietet.

Wenn die Menschen und Künstler sich nicht genug tun konnten, kostbare Pretiosen und schmückende Dinge in blendender, aber auch sinnloser Pracht zu häufen, so scheint das Philosophieren der Zeit oft nur ein Kokettieren mit den Pretiosen einer teuer erworbenen Gelehrsamkeit, Zitat folgt auf Zitat, möglichst aus aller Herren Länder und Zeiten, wie die Antiquitäten in den Sammlungen der vornehmen Herren jener Tage. Der gespreizte Ton in gegenseitigen Bekomplimentierungen ist ein Gegenstück zu den gezierten Figuren und Bewegungen der Menschen auf den Bildern. Die höfische Huldigung in der Widmung der Werke an einen vornehmen Gönner ist nicht auf die Philosophie beschränkt, sondern Eigenschaft der ganzen literarischen Betätigung dieser Zeit. Die neuplatonisierende Philosophie aber konnte dieser formal höfischen Denkweise die inhaltliche hinzufügen, indem sie die neuplatonische Lehre von der Emanation der Wesen aus einem Zentrum, von dem sie in stufenweisem Abfall sich entfernen, ganz sinnlich umdeuten zu einem hierarchischen System, einer Rangordnung, von höchsten und dienenden Gottheiten, einer Spekulation über die verschiedenen Arten von Engeln und ihre vermittelnde Stellung zwischen Gott und den Menschen, Spekulationen, die trotz aller spätantiken, gnostischen Ketzereien sich mit der herrschenden christlichen Lehre besser vertrugen als jede antike Philosophie. Ein Wahrzeichen aber der antik-christlichen Gesinnung der Renaissance-Gotik ist die Büste Platos in Ficinos Arbeitszimmer, vor der wie vor einem Heiligenbild auf kirchlichem Altare eine ewige Lampe brannte.

Diese sich zersplitternde, mehr zurück- als vorwärtsstrebende und in ihrem innersten Kern stagnierende Zeit mußte in der Philosophie notwendig stärker versagen als in der bildenden Kunst. Ist es doch die Aufgabe der Philosophie, alle einzelnen ethischen wie intellektuellen Strömungen zu einer beherrschenden Einheit zusammenzuführen. Die Schwächlichkeit und Kleinheit dieser Epoche, wie sie sich in der Philosophie kundgibt, wird höchstens noch überboten von der Haltlosigkeit und Zerfahrenheit der Politik jener Tage, einem Lavieren und Schwanken ohne Ziel und festen Bestand, einem Paktieren zwischen Gegnern und Freunden, mündend in einer opportunistischen Gelegenheits- und kaufmännischen Gleichgewichtspolitik, die schließlich Italien in die Hände des französischen Königs auslieferte. Der Umfang aber der künstlerischen Produktion, gewissermaßen eine verschwenderische Dekoration des Daseins, so reich und üppig, wie der dekorative Stil überhaupt, ist zugleich Symptom und Grund dieses politischen und philosophischen Verfalls.

Einen Augenblick schien es, als ob ein Taumel die Welt ergriffen hätte und die Losung, die Jugend zu genießen, Italien in einen Karneval verwandeln wollte.

Die Regierenden (Lorenzo) dichteten selbst dem Volke die Gassenhauer dazu, die Künstler inszenierten die Umzüge. Wie das schwere Erwachen nach einem wüsten Gelage brach dann die Angst über die Welt herein, zu deren Sprecher sich Prediger wie Savonarola machten. Auf den Märkten veranstaltete man Autodafés der Eitelkeiten, und auch die Kunst warf allen Schmuck und sinnlichen Reiz in ein verzehrendes Feuer. Botticellis letzte Bilder mit ihrer Freudlosigkeit und asketischen Stimmung führt man auf Savonarolas Einfluß zurück. Aber es ist nicht ein plötzliches Ereignis, das diese Stimmungen von Buße und Weltgericht heraufbeschwor. Die ganze Kunst dieser Epoche zeigt das allmähliche Sich-zurück-Tasten von der Verklärung der Welt und der Sinne zu abstrakterer Darstellung und religiöser Empfindung. Wie Pico della Mirandola könnten Botticellis Menschen sprechen: „Weilen wir doch hier auf Erden wie heimatlose Fremdlinge." Etwas Müdes und Krankes liegt in dem Empfinden der Renaissance-Gotik, wogegen die reinere Renaissanceströmung Ghirlandaios einen Gesundungsprozeß darstellt. Mochte man zunächst nur auf die Schönheitselemente der gotischen religiösen Kunst und auf Stilisierung mehr als auf echten Gehalt die Aufmerksamkeit richten, so wie vor Savonarola der Pater Fra Mariano durch seine formgewandten Predigten die Gesellschaft von Florenz entzückte, in diesem Ästhetizismus und seinen ätherischen Sphären liegt doch schon das Moment des Rückzuges von derber Erdenfreude, eine Weltabgekehrtheit, die den Boden für tieferes religiöses Empfinden und mystische Ekstasen bereitete. Der Sturm aber, den Savonarola mit seinen an der Apokalypse genährten Schreckensworten entfaltete, ist doch nur der Raserei von Fieberkranken zu vergleichen, ist alles andere als eine Reformation. Die Kunst Signorellis aber wie die Botticellis und die Philosophie Mirandolas münden schließlich in einem religiösen Ernst, wo das Bild und die philosophische Abhandlung eine Predigt oder ein Gebet werden, dessen Inhalt ist: „Kein Mensch buhlt heute um Gottes Anerkennung, und doch wird es einstens, wenn nur der Glaube fest in uns wurzelt, zu den einen heißen, wie der Heiland verkündet hat: Gehet hin von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer; zu den andern aber: Kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, erbet, ihr Seligen, das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt!"

DIE LOKAL-SCHULEN

Die Gesinnung der Frührenaissance geht unleugbar auf das Kleine in jeder Form, das Niedliche der Figur und Zarte des Gefühls, auf idyllische Natur und modellmäßige Bekanntschaft, auf feine Schwingungen der Linien und beschränkten Realismus kleinbürgerlichen Lebens. Diese Befangenheit hat es mit sich geführt, daß das Lokalkolorit, die Einflüsse der nächsten Umgebung sich stärker bemerkbar machen als vorher und nachher in der Renaissance. Die klassische Kunst hat immer etwas Allgemeines und Internationales. In der Frührenaissance sondern sich die Lokalschulen wie die Künstlerindividualitäten in prägnantester Weise. Die Kunst der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts ist ausgesprochene Heimatkunst. So ist man gerade in dieser Epoche versucht, das Milieu festzustellen, das an den verschiedenen Zentren die Kunstweise bestimmt hat, um die tiefere Ursache für gemeinsame Grundzüge der Werke in einem geistig-physischen Habitus zu finden, der jeder Stadt ihr Gepräge gibt. Von dem florentinischen, sienesischen, umbrischen, oberitalienischen Charakter im allgemeinen erwartet

man Aufschlüsse über die Kunst dieser Zeit. Dennoch ist es ein schwieriges, in manchem Betracht vergebliches Bemühen. Diese Wesensprägung des Heimatcharakters ist gerade in dieser so beeinflußbaren Zeit wieder den mannigfaltigsten Schwankungen ausgesetzt, den Zufälligkeiten der Künstlerindividualität, der Abhängigkeit von einem Meister, der Kunst der Nachbarstaaten oder dem unkontrollierbaren Bestande antiquarischer Funde.

Als Kern des FLORENTINISCHEN Wesens erkennen wir einen nüchtern sachlichen Zug, einen Positivismus, der die Florentiner in Italien der handgreiflichen materiellen Wirklichkeit stets um einen Schritt näher bringt als das übrige Italien. Die korrekte Wiedergabe des Gesehenen, das statuarische Porträt ohne Übermaß von Gefühl, ohne Übermaß von Bewegung und edler Pose ist die Hauptstärke der florentinischen Kunst. Staats- und Lebensverfassung haben in Florenz einen starken demokratischen Zug, der einzelne mit seinen materiellen Interessen kann sich zur Geltung bringen, und was Verstand und kühle Berechnung dabei zuwege zu bringen vermochten, hat das Emporkommen des Hauses Medici deutlich gezeigt. Handwerk und Geldgeschäfte haben bestimmenden Einfluß auf das Leben ausgeübt. Der kritische Sinn, der schlagfertige Witz galten von jeher als Haupttugenden der Florentiner. Die theoretische und praktisch technische Seite der Kunst hat hier frühzeitig und in weitem Umfang ihre Ausbildung erhalten. Die Florentiner sind immer große Rechner gewesen. In der Schilderung rücksichtslos sich durchsetzender Menschen hat die florentinische Kunst ihr Größtes geleistet, von Donatello bis zu Michelangelo, aber ein Zug des Ordinären und Plebejischen, zuweilen zu erhabener Häßlichkeit gesteigert, eignet ihr eher als den meisten anderen Kunstzentren. Einen armen Schullehrer nennt Wölfflin den Christus auf der Taufe VERROCCHIOS, ein Schuster könnte man, ohne ungerecht zu sein, *Abb. 76* bei dem Täufer hinzufügen. Verrocchio aber steht als Haupt einer einflußreichen Werkstatt im Mittelpunkt des Kunstlebens von Florenz, wobei man aber wohl die Wirkung eines tüchtigen Lehrers mit der eines großen Künstlers verwechselt hat. Ghirlandaio in seiner Hausbackenheit und Wirklichkeitstreue, seiner Gradheit und künstlerischen Sachlichkeit ist der echte Florentiner.

Botticelli aber, der doch wie niemand sonst uns das Quattrocento in Florenz repräsentieren mußte, scheint dieser Auffassung zu widersprechen. Aber man übersehe nicht, mit wieviel Kühle und Sicherheit er seine Linienraffinements in Szene setzt, mit wieviel Präzision er zeichnet und seine Mittel berechnend zusammenhält, und die Sachen, die uns am tiefsten aufwühlen sollten, die unter dem Einfluß Savonarolas entstandenen Bekenntnisse eines gequälten religiösen Gewissens, sind mit ihrer gekünstelten Komposition wohl geeignet, den Beschauer zurückzustoßen. Wie Pflastersteine sind die Köpfe der Figuren ineinandergekeilt. Etwas wirklich Liebenswürdiges wird man selten in den Köpfen seiner Madonnen erblicken. Die Wirklichkeitsnähe der florentinischen Kunst hat seine Kunst davor geschützt, der modernen Welt unverständlich oder bizarr zu erscheinen, wie vieles aus Siena, Perugia, Padua. Seine Kunst bleibt bis zu einem gewissen Grade immer geschmackvoll, kühler Klassizismus wie die Luft aus antiken Ruinen weht uns aus seinen Werken an. Das Gefühl, mit der er die Herzen der Oberflächlichen gewinnt, erhebt sich nicht über die populäre Sentimentalität, d. h.

den klassizistischen Affekt, der etwas Gewinnendes behält, weil er Maß hält und sich bewußt nach außen wendet. Schließlich glauben wir nicht fehlzugehen, wenn wir vieles, was Botticelli an Innigkeit der Gebärden wie der Formen, an Beseelung und Feinheit besitzt, auf den Einfluß der älteren oder gleichzeitigen sienesischen Kunst zurückführen.

Etwas Maß- und Haushälterisches liegt in dem florentinischen Charakter, in dieser Zeit vielleicht noch mehr als in der unmittelbar vorangehenden. Nur in einem ist Florenz nicht sparsam gewesen, in Künstlerindividualitäten und großen Persönlichkeiten. Namen wie Giotto, Dante, Donatello, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo besagen genug. Aber die größten Persönlichkeiten, deren Idealität nach den höchsten Zielen strebte, hat es aus der Heimat getrieben: Dante, Leonardo da Vinci, Michelangelo. Außerhalb Florenz sind sie das geworden, was sie der Menschheit bedeuten. Donatellos leidenschaftlichster Stil hat sich in Oberitalien, in Padua, entwickelt, Giotto ist in seinen Fresken ebendort so ausdrucksvoll wie sonst nicht, Michelangelos großer und monumentaler Stil ist in Rom geworden, Raffael, selber ein Umbrier, brachte die feinste Essenz seines klassischen Stiles aus Umbrien mit und verdankt sie dem Pietro Vanucci aus Perugia. Kleinere Geister, die aus der Enge dieser Sphäre von Realität und solider Tüchtigkeit den Flug in phantastischere Regionen nahmen, exzentrische Naturen wie Filippino Lippi, Piero di Cosimo, verloren hier den Halt wie ein Baum, der nicht Wurzel fassen kann, und ihre Werke bieten zum Teil das unerfreuliche Schauspiel eines direktions- und zuchtlosen Wollens, das notwendig verkommen mußte. Es sind Anzeichen genug vorhanden, daß ihr Genius dort, wo er seine Schwingen frei regte, von einem Windstrom aus der Fremde emporgetragen wurde.

SIENA, ganz im Gegensatz zu Florenz, ist die Stadt der feingestimmten Seelen und echten Vornehmheit. Heilige, so von echter Überzeugung innerlich durchglüht, wie den Ambrosius von BENVENUTO DI GIOVANNI, wird man vergebens in Florenz suchen, wo zuweilen der Bettler von der Gasse in das Gehäuse der Heiligen eintreten durfte. In den jugendlichen Heiligen, den Kindern und der Madonna desselben Künstlers lebt eine reinere Seele und schlichtere Anmut als in Botticellischen Figuren. Hier in Siena ist die Rückkehr zum gotischen Stil am gründlichsten, weil es am wenigsten Reaktion war, da die Traditionen des späten Mittelalters am wenigsten unterbrochen waren. Die Widerstände für die Renaissance-Gotik waren hier geringer als in Florenz. Würde man die Bedeutung eines Kunstwerkes danach messen, in welcher Intensität es den Stil der Zeit zum Ausdruck zu bringen sucht, und nicht danach, wie es uns heute gefällt oder nach dem lange Zeit allein maßgebenden Standpunkt der Richtigkeit und Naturnachahmung, so müßte für die Renaissance-Gotik Siena an erster Stelle genannt werden. Der hieratische Stil feierlicher und zeremonieller Andachtsbilder ist uns für sienesische Kunst in dieser Zeit ganz geläufig und erklärt das geringe Interesse, das diese Kunst findet. Wo fände man die gleiche hoheitsvolle Haltung heiliger Personen, die zeremonielle Pracht der Kleidungen wie in den genannten Figuren.

Abb. 115

Abb. 113/114

Die mittelalterliche Komposition einer Krönung Mariä im Kreise von Engeln und Heiligen und der stufenförmige Aufbau von Menschenreihen ist in FRANCESCO DI GIORGIOS großem Bilde unübertroffen grandios gelöst, so streng und so reich wie

Abb. 118

nichts im Quattrocento. Mit viel Gefühl für plastische Pyramidenkomposition ist aus Figuren ein nach oben und unten kegelförmig zugespitzter Kreisel gebaut. Dieser steigt aus einer Lilie auf, die die heilige Katharina von Siena in Händen hält. Lilien und Cherubim bilden ein Fußbrett für jugendliche weibliche Engel, die mit schwungvollen Gebärden emporgreifen, um zusammen mit zwei nackten Cherubim eine kreisrunde Scheibe zu tragen, deren Ränder Engelsköpfe und Engelsflügel bilden. Darauf erhebt sich der von Engeln gestützte Thron Christi, und vollzieht sich die feierliche Zeremonie der Krönung. Ein Gefolge von Engeln singt Lob- und Jubellieder dazu, und in weiterem Umkreis bilden würdige Vertreter des Alten und Neuen Testaments eine erhabene Gesellschaft von Zeugen. Über ihnen tummelt sich eine Cherubwolke im himmlischen Lichtglanze, und hoch oben erscheint Gott Vater im Brausen der Sphären, umringt von der Schar dienender Engel. Unter der Fußbank der himmlischen Gesellschaft versammeln sich die Heiligen, wie in einem Vorhof, mehr ein in Erwartung harrendes Gefolge als unmittelbare Zeugen des Feierlichsten. Terrassenförmig steigt die Komposition herab, bis in Gegenüberstellung die heilige Katharina und der heilige Sebastian den Kreis schließen. Eine mühevolle, künstliche Komposition, entworfen mit derselben Hingebung, die an den deutschen gotischen Sakramentshäuschen beteiligt gewesen ist.

Dies Bild ist das bedeutendste sienesische Dokument des Übergangs von dem barocken Endstil der ersten Generation zu den gotisierenden und hieratischen Flächenkompositionen der zweiten. An Michelangelo erinnert die machtvolle Gestalt Gott Vaters in der Schwebe. Das gewaltig Drängende der plastisch mächtigen Köpfe, wie ein Aufschweben und Sinken von Wolken, ist ein Vorspiel zu Michelangelos Jüngstem Gericht, hier echt sienesisch zu einem brausenden Halleluja gestaltet. Raffaels Disputa ist im Keime verborgen in der thronenden Schar der Propheten und dem im Licht zergehenden Engelskranz. Figuren wie der langbärtige Greis, der mit dem Daumen auswärts stoßend mit seinem Nachbar disputiert, sprechen die kräftige Sprache der Apostel aus Leonardos Abendmahl in Mailand. Charaktere, ehern und grimmig streng. Bei den Frauen ein Faltenwurf, als ob schwere Wogen über den Sand rollen. Aber im ganzen ist es eine streng symmetrische Flächenkomposition und ein Erstarren von Figuren und Ausdruck. Die weiblichen Figuren wachsen in die Höhe, himmelan wie gotische Türme.

Die Engel auf der Geburt Christi sind Botticellis Mädchengestalten eng verwandt, aber in den Bewegungen der Glieder, der Falten und Haare ist eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit, die Botticelli nie erreicht hat. Das Sitzen Josephs aber mit dem weit ausgreifenden linken und emporgestützten rechten Arm, mit der herabgreifenden linken und staunend erhobenen rechten Hand ist von der größten Art. Alle plastische Rundung aber und Fülle der Formen wickelt sich im Nebeneinander ab, alle Glieder stellen sich der Bildebene parallel, Flechtmotive im Sich-Verschlingen der Engel, Linienwellen der Haare, feines Fließen der Umrisse führen uns in die Renaissance-Gotik hinein. Die Modellierung aber des Fleisches wie der Gewänder ist von einer Zartheit und liebevollen Hingabe, die allein schon den aristokratischen Charakter des Bildes bedingen. *Abb. 120*

Die Innigkeit des Gefühls wie der Religiosität gibt sich in Siena zumeist in

Abb. 119 einer feinen stillen Art. Die Gehaltenheit des Schmerzensausdruckes der Maria, die Zeuge der Entkleidung Christi vor der Kreuzigung ist und ergeben die Hände auf der Brust faltet, streift den klassischen Stil des Mittelalters wie der Hochrenaissance, *Abb. 137* und paßt zu der leise tastenden Art der besprochenen Heimsuchungsgruppe, mit der sie den großen Zug der Falten, den Zusammenschluß des Umrisses gemein hat. Wo der Affekt und die Bewegung heftiger werden, kommt es leicht zur Grimasse und zum hysterischen Schreien wie in der Darstellung des Kindermordes von MATTEO DI *Abb. 117/121* GIOVANNI. Aber die Pracht der Kostüme bei den Frauen wie bei den Mördern, ein Glitzern und Gleißen und matter Glanz blasser Farben, die scharfe und pointierende Charakteristik der fremdländischen Typen, die schrill sich schneidenden scharfen Falten der Gewänder, wie Diamantritzungen auf einer Glasplatte, sind echt sienesische Zutaten; das Ganze blitzt wie die Auslage eines Juwelierladens. Die beiden Kindermordbilder gehören ganz zu den linearflächigen Darstellungen des gotisierenden Stiles. Wie aus antiken Reliefs herausgenommen, sind immer zwei Figuren zu einer Art Zweikampf zusammengefaßt. Aber trotz dieser klaren Disposition ist der Haupteindruck der eines verwirrenden Gewühles, ein qualvolles Gedränge, wie bei einer Menschenmenge, die in einen Saal gelockt ist und zusammengepfercht, nach allen Seiten flüchtend, den Ausgang sucht. Es ist weder ein starkes Pathos des Affektes noch die Kraft heftiger Bewegungen, die uns packt. Es bleibt bei einer nervösen Unruhe, einem atemlosen, beängstigenden Quellen und Strudeln. Gerade in Siena finden wir in dieser Zeit dieses Schillernde reichgekräuselter Falten und das Schwanken überquellender, verwirrender Kompositionen, in denen alles zu fließen, alles zu wanken scheint, wie Weihrauchdämpfe, die zum Himmel steigen, bei Francesco di Giorgio, wie Blitze, die über eine Wasserfläche schießen, bei Matteo di Giovanni, wie Schneefall und Hagel- *Abb. 116* schauer bei BENVENUTO DI GIOVANNI. Dem Verlangen der Zeit nach dem barock Bewegten und Reichen wird in einer Art nachgegeben, die wie das Zittern eines geängstigten Gemüts, die Verwirrung einer verschüchterten Seele erscheint. Es ist die materialistisch-barocke Weiterführung dessen, was in der altsienischen Kunst in den gepreßten Goldmustern der überaus zart gefärbten Stoffe mit der Feinheit und Unruhe von Sonnenstäubchen wirkt. Das Schwankende aber des sienesischen Charakters, der Gegensatz zu florentinischer Berechnung, das unbewußtere Genießen und Verschwenden, eine dem künstlerischen Schaffen verwandte Planlosigkeit und Spontaneität der Entschlüsse und Lebensführung dieser „cerveaux-bizarres" waren in Italien allgemein bekannt.

Das feudale Wesen des Mittelalters, das in Italien nie eine rechte Stätte gehabt hat, hat hier in Siena am stärksten Wurzel gefaßt, durchsetzt freilich mit den Zügen einer vorgeschrittenen städtischen Kultur, wo Reichtum und Bürgerstolz mehr auf das Exzeptionelle prächtiger Kostüme, auf Glanzentfaltung und äußere Pracht, als auf Ritterlichkeit und Tatenruhm ausgehen, und wo das Edle der Gesinnung vermischt mit weicher Empfindsamkeit und Lässigkeit des Gemütes einen modernen lyrischen Charakter der Kunst bedingen. So ist die sienesische Kunst der venezianischen verwandt, indem sie das, was jene an Augensinnlichkeit voraus hat, durch ein Plus von Noblesse und Gesinnung ersetzt. Vor allem aber hat Siena durch diese mittelalterlichen Züge seiner Kultur zu

deutschem Leben mehr als eine Beziehung. Die stärkste Verwandtschaft besteht mit der Kunst der kölnischen Schule. Aber auch Dürers Kunst, in der Apokalypse wie in Einzelköpfen, vor allem seinem Selbstporträt, ist so auffällig sienesischen Typen ähnlich, daß die Wahlverwandtschaft des Milieus zur Erklärung dafür herhalten muß. Siena ist der Hort der Ghibellinen in Italien, der Sitz des Deutschtums gegenüber dem guelfischen Florenz.

In vielen modernen Dingen, die einem zarten Sinn entgegenkommen, ist Siena Florenz vorausgeeilt, ja moderner als irgendeine andere Stadt Italiens gewesen, in der Schilderung lyrischer Empfindungen, groß gesehener Landschaften, geheimnis- und stimmungsvoller Innenräume. Aber vor einem handfesten Naturalismus wirklichkeitstreuer Schilderung ist es immer zurückgeschreckt. Es bleibt immer ein leiseres Zufassen wie mit behandschuhten Fingern, ein poetisches Träumen. Auch Siena hat seine Vorrenaissance gehabt. Die Fresken von Domenico Bartolo im Krankenhaus zu Siena geben Schilderungen des Lebens und Treibens in reichster Architektur und üppig vervielfältigten, stark vertieften Innenräumen, von rokokohafter Feinheit und prickelndem Leben, flüchtig, ja roh oft im einzelnen, aber bedeutend genug, Bennozzo Gozzoli, dem Florentiner, seine besten Gedanken für die Fresken in Pisa einzugeben. Gegen diese Fresken sind alles Spätere, was wir abbilden, dieselbe Reaktion und Rückkehr zum Mittelalter wie in Florenz, und von der noch räumlich in einer Nische stehenden Katharina VECCHIETTAS, zu den Heiligen auf Goldgrund, von dem derb erhabenen Reliefstil Francesco di Giorgios zum flacheren und gequetschteren Matteo di Giovannis geht die Entwicklung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Wieviel Anteil an dem Strenger- und Härterwerden der Zeichnung wie der Charaktere das Rückgreifen auf mittelalterliche Byzantinismen einerseits, der Materialismus der Zeit andererseits hat, mag sich der Leser bei jedem einzelnen Bilde selbst fragen. Die neu erstarkende Renaissanceströmung, die sich besonders an Ghirlandaio heftet, hat dann der sienesischen Kunst den Todesstoß gegeben.

Abb. 112

Zwischen Siena und dem benachbarten Perugia bestehen enge Beziehungen; die Verwandtschaft von Werken Bonfiglis mit denen Benvenuto di Giovanni leuchtet unmittelbar ein. Auch seelisch mochte eine Nachbarschaft bestehen. UMBRIEN ist recht die Heimat einer gefühlvollen Kunst, an gefühlvollem Ausdruck Florenz weit überlegen. Doch müssen wir von vornherein zwischen Umbrien Stadt und Umbrien Land, d. h. zwischen Perugia und den kleinen Bergstädtchen in Umbrien unterscheiden. Die feinere städtische Art PERUGIAS, die leisere Äußerung des Gefühls, die Empfindsamkeit der peruginesken Kunst bahnten der aufs äußerste verfeinerten, man möchte sagen hochmütigen sienesischen Kunst die Wege. Aber ein innigeres Verhältnis zur Natur, darin den Florentinern verwandt, ein ursprünglicheres Sichgeben hat hier die liebenswürdigsten Typen der Renaissancegotik entstehen lassen, die Madonnen und Engel BONFIGLIS, die mit ihrer größeren Naturnähe den archaisierenden Figuren Benozzo Gozzolis verwandt, aber weniger handfest als diese, lieblicher und zarter sind. Aber die Renaissancegotik ist gerade in Perugia nur eine kleine und kurze Episode gewesen. Bonfigli und seine Nachfolger, Caporali, Bernardino di Mariotto, treten zurück hinter Pinturicchio und Perugino. Umbrien aber bedeutet im Quattrocento wohl die höchste künstle-

Abb. 123/124

rische Potenz in Italien. Hier bestand ein künstlerisches und poetisches Verhältnis zur Natur, gegenüber dem sachlichen in Florenz. Die feinen Landschaftshintergründe auf Pinturicchios wie Peruginos Bildern sind mit den schwärmerischen Augen des ästhetisch begeisterten Naturfreundes gesehen. Es liegt Duft und Stimmung über ihnen.

Die Peruginer haben mehr als die Florentiner Gefühl für das Malerische der Erscheinung, für das, was dem Auge gefällt, eine Eigenschaft, die in Umbrien überhaupt verbreitet ist. Piero della Francesca konzentriert in sich alles, was an Augenreizen die Kunst des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. In unserer Epoche hält sich PINTURICCHIO mehr an die sienesisch archaisierende Art der Farbengebung, an zerstreute bunte Farben, karierte Stoffe und gestickte Säume, an Goldpunkte und Goldfäden. Wie Tau, der im Grase perlt, liegen auf manchen seiner Bilder die goldigen Flocken. Die Farbenstimmung ist heiter, bunt, aber diskret und fein gestimmt. PERUGINO aber erreicht schon in frühen Bildern eine harmonische Bindung der Töne und weiche atmosphärische Malerei, ein Sfumato, das in dieser Zeit des zeichnerischen Isolierens etwas ganz Bedeutendes ist. Seine Bilder haben am meisten Haltung. Es ist eine vollkommene Helldunkelmalerei.

Harmonie ist überhaupt das Wort, das das Wesen der peruginesken Kunst am besten bezeichnet. Die Seelenstimmung hat etwas Gedämpftes, bei Pinturicchio bis zur Gleichgültigkeit, bei Perugino etwas schmelzend Weiches. Aus der pointierten Sentimentalität Botticellis ist bei Perugino ein klassischer Affekt geworden, ein holdes unbewußteres Schwärmen, das gut mit dem weichen malerischen Charakter seiner Bilder zusammengeht, aber auch der Süßlichkeit und Affektion nicht ganz entbehrt.

Die Kunst von Perugia ist aber vor allem diejenige, die in das Bild die harmonische Anlage einer abgewogenen Komposition hineinzubringen versteht, was man als künstlerische Kraft im besonderen wird gelten lassen müssen. In unserer Zeit des zeichnerischen und Flächenstiles entwickelt Perugia am meisten Gefühl für Rhythmus der Flächen. Die Peruginer sind die geborenen Architekturmaler. Die Vorrenaissance in Umbrien allgemein wird durch Piero della Francesca bezeichnet. In Perugia klingt sie aus in frühen großen Werken BONFIGLIS, Fresken, die in der Darstellung von Stadtansichten eine Kraft des Zusammensehens und Zusammenfassens, des Gruppierens und geschickten Verteilens von Flächen und eine geistreiche Entwicklung der Silhouette beweisen, daß ich bis auf den heutigen Tag keine besseren Stadtansichten dem entgegenzusetzen wüßte. Man erkennt aber seine kompositionelle Begabung auch in seinen gotisierenden Bildern, in der geschickten Ausnutzung der Architekturflächen für die Bedeutung der Figuren und die Richtung des Geschehens auf der Verkündigung, vor allem aber in der unübertrefflich feinfühligen Art, mit der in der thronenden Madonna die Flächen des Schriftstreifens und Hintergrundteppichs zur ganzen Bildfläche in rhythmischer Kadenz entwickelt sind, eine Teppichrhythmik, die der Personenrhythmik teils folgt, teils ausgleichend entgegenwirkt und ein Muster für dekorative Stoffmalerei, in diesem Fall für die Ausmalung einer Fahne, abzugeben vermag. Die gleiche Fähigkeit, über Flächen zu disponieren, hat bei dem MEISTER DER BERNHARDINSLEGENDE zu einem graziösen Spiel mit Flächen geführt, das mit Verstecken

Abb. 123 *Abb. 124* *Abb. 140/141*

und Kontrastieren, mit plötzlichem Crescendo und Decrescendo eine bewußte geistreiche Wirkung erzielt.

Durch diese Dispositionsfähigkeit ist PINTURICCHIO einer der geschicktesten Dekorateure des Quattrocento geworden. Obwohl er nicht in dem zeichnerisch flächigen Stil der Renaissancegotik aufgeht wie etwa Botticelli, versteht er es doch, durch Gruppierung der Architekturteile, Verteilung der Figuren in ihnen und Einordnung der Bilder in die gegebenen Flächen eines Raumes einen dekorativ sehr feinen und beruhigenden Gesamteindruck zustande zu bringen, der mit den lichten Farben und schmückenden Details belebend und erheiternd wirkt. Die Ausschnitte aus seiner Deckendekoration in S. Maria del Popolo vermögen eine Ahnung von seinem Geschick zu geben, Flächen zu zerlegen und gruppierend aufzuteilen. Nimmt man ihn als einen begabten Kunsthandwerker, so vermag er uns reichlich zu erfreuen. Wo er selber mehr hat geben wollen, versagt er. *Abb. 144/145*

Für das Zusammenempfinden von Figuren und Hintergrund, für das Einstellen einer Figur in die begleitende Architektur, für Symmetrie und Korrespondenz von Flächen, für die Füllung einer Fläche mit geometrisch geordneten Figuren und für das Fließen und Ineinandergleiten der Umrisse ist Perugino unübertroffener Meister. Das Zusammengehaltene seiner Kompositionen läßt seine Werke feierlicher und ernster wirken als Pinturicchios harmloses Getändel. Aber auch ihm tut man unrecht, wenn man von ihm tiefe seelische Erlebnisse verlangt. Wer es vermöchte, vor seinen Bildern in einer Kirchenkapelle im stillen Gebet zu knien, der wird die ungeheuchelte Andacht seiner Bilder empfinden. Sie müssen in einen Zusammenhang sich einordnen, sind alles andere eher als Museumsbilder.

Pinturicchio und Perugino haben ihren Vorgänger und vielleicht auch Lehrer in FIORENZO DI LORENZO in dessen Werken man das stille Walten einer friedlichen Ordnung leicht erkennen wird. Der Figurenkranz, der sich um die Nische schlingt, verrät die leichte Hand eines Peruginers. *Abb. 138*

Dies Kompositionstalent hat Pinturicchio wie Perugino früher, als es anderswo der Fall ist, von dem Figuren- und Vordergrundsstil der Reliefdarstellungen absehen lassen und zur Schilderung eines Ineinander von Personen und Räumen geführt. Bei Pinturicchio mehr ein Durcheinander, bei Perugino ein Miteinander. Die behagliche Interieurstimmung auf PINTURICCHIOS Penelopebilde mit dem reizenden Ausblick auf die Landschaft ist poetischer und einheitlicher aufgefaßt als Ghirlandaios Wochenstuben. Und Peruginos wie Pinturicchios Darstellungen von weiten Plätzen verzetteln sich weniger als Ghirlandaios Schilderungen des florentinischen Lebens. Bei Perugino wird es ein völliges Verschmelzen von Räumen und Menschen zum feierlichen Andachtsbilde. *Abb. 148*

Dafür bleiben sie zurück in allem, was das Interesse an Menschen und realem Geschehen verlangt. Mit Ghirlandaio gehören sie zusammen, indem sie dem Wiedererwachen des Renaissancegeistes nachgeben, aber von dessen sachlichem Chronikenstil sind sie weit entfernt. Pinturicchio ist auch im Figürlichen Peruginos Antipode, kraus, zappelig und in der niedlichen Ritterromantik seiner Figuren kindlich und echt quattrocentistisch, Perugino aber strebt mit seinen vollen runden Körpern einem allgemeinen, zuweilen nichtssagendem Schönheitsideal zu und fährt auch in seinem Figurenstil mit vollen Segeln ins Cinquecento hinein.

Das Regelhafte, das so leicht zur Formel wird, verbindet seine Kunst mit BOLOGNESISCHEN Schöpfungen, als deren Eigenart kaum etwas anderes zu nennen ist als der Akademismus, eine kühle Berechnung im Aufbau, eine kalte glatte Färbung, die verwandte Werke des Francia von denen Peruginos in ungünstiger Weise abhebt. Hier wird man gern das Kühle und Überlegte, die Gelehrtenhaftigkeit der alten Universitätsstadt für das Akademische der Kunst verantwortlich machen.

Abb. 105/108

Abb. 103

Aber zurück zu UMBRIEN LAND. Die Innigkeit des Verhältnisses zur Natur ist hier das Verwachsensein von Bauern mit ihrer Heimat. Piero della Francescas Figuren hat man bäurisch gefunden. NICCOLÒ ALUNNOS Menschen sind Bauern, und alle Verfeinerung, die ihm der Manierismus der Renaissancegotik zutrug — man vermutet sogar von Venedig her durch Crivelli —, hat nicht hindern können, daß etwas pausbäckig Gesundes seinen weiblichen Figuren, etwas knotig Grimassierendes seinen heulenden Heiligen und etwas astmäßig Knorriges den Falten seiner Gewänder verblieben ist, obwohl er, vielleicht in bäurischer Konservativität als treuer Katholik, sich dem reaktionären Stil besonders gern anvertraut. Auf landschaftliche Hintergründe verzichtet er aber ungern. Echt bäurisch, und damit wieder an deutsche Kunst erinnernd, ist die Befriedigung des religiösen Gefühls an realistisch derb vorgetragenen Passionsszenen. Die Hundsfötter von Landsknechten, die den heiligen Bartholomäus häuten, der eine mit dem Messer im Maul und wie ein Fleischer mit dem Ellbogen die Haut herabdrückend, glaubt man sonst nur in deutscher Kunst zu finden.

Abb. 126

Abb. 125

Abb. 128

Hier sind wir bei SIGNORELLI. Unmöglich bei ihm, auch in den erhabensten Szenen, nicht an Bergbewohner, an Tiroler Bauern zu denken, die erst in die Messe gehen, dann ins Wirtshaus, um zu jodeln, zu schuhplatteln und zu raufen. Es ist Hochlandsluft, wo die Seele wie der Körper in Schwung kommen. Man hat Signorellis Kunst Realismus genannt wie die florentinische. Aber auch hier ist es ein ganz anderer Realismus, ein dramatisches und höchst aktives Mitleben mit den Menschen, ein Überschuß von Kraft, der schon an sich ästhetisch ist und wogegen der florentinische Realismus nach pedantischer Wissenschaftlichkeit aussieht. Wie merkwürdig! Wenn wir ein Recht haben, in Umbrien die Kunst zu suchen, die sich am stärksten den Gefühlen hingibt, so finden wir beides vereint: die größte Weichheit und Schönseligkeit der Gefühle und die wildeste Kraft, stille Gestaltenheit und höchsten Schwung. Etwas, das der florentinischen Kunst ganz abgeht, der schwungvolle Idealismus, ist in Umbrien voll und ganz zu Hause. Signorelli verwaltet darin das Erbe seines Lehrers Melozzo.

Das Bäurische und kräftig Derbe verbindet die Kunst der umbrischen Hochlande mit der der MAILÄNDISCHEN TIEFEBENE. Aber es fehlt dieser die zuschlagende Kraft der Bewegung. Das Pathos der Gefühle äußert sich oft in einer krampfhaften Verzerrung der Züge, wie bei einem plötzlich Stumm-Gewordenen, der in wahnsinniger Angst nach Worten sucht. Die Umbrier wissen ihr Gefühl zu äußern und darzustellen, die Oberitaliener werden von ihm verzehrt. Was Mantegna von Melozzo da Forli unterscheidet, die krampfartige Erstarrung aller Glieder, wird man charakteristisch für die oberitalienische Kunst überhaupt finden. Die

heilige Katharina von GIOVANNI DELLA CHIESA ist ein Existenzbild wie Francesco *Abb. 171*
Cossas Herbst. Aber diese allegorische Frauengestalt ist doch ganz anders leicht und frei in der Bewegung, ganz anders luftig und hell in den Farben und Tönen. Wie unbeholfen schüchtern sitzt der heilige Martin ZENALES zu Pferde. Ungelenk, mit *Abb. 173* steifen Sehnen, wie nach einer kalten, im Freien zugebrachten Nacht verbeugt sich der Bettler, die ganze Komposition ist beklommen und beklemmend. Stumm und steif stehen die Heiligen neben der Madonna. Überall spürt man den Geist der *Abb. 170/171* Schwere. Auch in den Farben und Tönen herrscht eine schwere, gesättigte Art. Wie es oft so geht, daß sich das Auge entschädigt, wenn der Körper nichts zu erleben weiß, so ist auch hier ein verschwenderischer Reichtum kostbaren Schmuckes in der Architektur verstreut, aber von einer schweren, fast orientalischen Pracht. Die Bilder, die dem vorgerückten Quattrocento angehören, weisen auf die Schilderung ruhiger Existenzen hin, bei BORGOGNONE auf ein Raumgefühl, dessen Wesenheit *Abb. 177—179* das stille Sichwohlbefinden im geschlossenen Raume, die Andacht zum Raume ist. Wir werden damit nach Venedig geführt, mit dem ein bedeutender Zweig der oberitalienischen Kunst zusammen behandelt werden soll.

Die Verbindung aber zwischen Oberitalien und Umbrien stellt FERRARA her. Das mantegnesk Derbe und in Verzerrung Erstarrte vermischt sich in Ferrara mit einem rollenderen Pathos, dessen wirbelnde Unruhe in seiner mühsam krampfigen Art etwas Beängstigendes wie bei Menschen mit Veitstanz hat. Die unleugbar bäurische Art der Figuren COSIMO TURAS artet in der Hofluft der ferraresischen *Abb. 168* Herrscher zu einer oft kaum noch erträglichen Manier aus. Die kleine, püppchenhafte Madonna, die der Maler gewiß als etwas besonders Liebliches und Feines empfand, und der verknorpelte Körper Christi auf ihrem Schoße streifen fast an Blasphemie, so daß wir die Stärke der Empfindung, die die Figuren beseelt, schwer nachzuerleben vermögen. Wie die Madonna das Haupt des Heilandes stützt und die tote Hand zum Munde führt, könnte sehr schön sein. Das Wertvollste aber, was die ferraresische Kunst von Umbrien her überkommen und weitergebildet hat, das Erbe Piero della Francescas, ist der Sinn für malerische Feinheiten, für die Reize und Qualitäten des Lichtes. Die Landschaft in hellen weißlich-silbrigen Tönen mit verschwimmend dunstiger Ferne, jetzt in den Hintergrund verwiesen, findet man auf ferraresischen Bildern immer wieder, und was ihnen in oberitalienischer Stummheit mit Mimik und Dramatik nicht gelingt, den Gefühlen Ausfluß zu verschaffen, gelingt ihnen in umbrischem Kunstgefühl mit der Verwendung der Ausdruckswerte der leblosen Dinge von Flächen und Massen, von Licht und Schatten und atmosphärischen Vorgängen. Ihre Hintergründe haben am meisten Stimmung.

Cosimo Tura, der die gewundensten Gewandfalten hat, liebt im Hintergrunde Berge, die in Windungen wie eine Schraube emporgehen. Sagen wir aber doch auch von Menschen, sie winden sich im Schmerz. So gibt es gleich einen mächtigen Stimmungsakzent, wenn seine Pieta vor einem solchen Bergkegel sitzt, aus dessen Gipfel drei gewaltig hohe, nadeldünne Kreuze in die düstern Wolken stacheln. Am Himmel flackernde Glut der Abendsonne und langsames Herabsinken todesschwarzer Nacht. Dieser emporgipfelnde Berg mit den drei Kreuzen ist gotisierende Ausdruckskunst, die einer älteren, ruhigeren und renaissancemäßigeren Dar-

Abb. 134 stellung folgt. Eine frühe Pieta von BONASIA mit ihrer ruhig gelassenen Art, den würdigen, aber volkstümlich schlichten Gestalten, den rhythmisch wechselnden und weichen, aber gänzlich posenfreien Bewegungen gibt uns einen Begriff von der hohen Kunst der ersten Generation. Hier herrschen die breiten schweren Formen und die lastenden Horizontalen. Die strenge, mit heroisch knappem Ornament gegliederte breite Fläche des Sarkophags ist hier wohl zuerst im Sinne des Ausdrucks feierlicher Grabesstimmung verwendet. Seine leblose Weiße, das helle Fleisch verblühten Lebens zwischen dunklen trauernden Gewändern und Bäumen, die Stille der dämmerigen weichen Malerei, die gedämpfte, kaum vernehmliche Klage, die Düsternis des Himmels mit den zuckenden Lichtflecken und mit den gleitenden Wolken, alles ist Stimmung, Kirchhofsweihe. So gibt sich ferraresische Kunst zu erkennen. Wie die Nebendinge, Spaten, Laterne, Nägel, Hammer und Zange, unauffällig zerstreut sind und malerisch zu den größten Feinheiten des Bildes gehören, ist uns von dem Herbst Francesco Cossas bekannt.

Auch die Hoheit der Madonna versuchen die Ferraresen durch das Arrangement des Hintergrundes zu erreichen. Während sich die florentinischen soliden und bürgerlich derben Madonnen etwas spreizen und zieren, die verwöhnten sienesischen Aristokratinnen scheel sehen auf die immer plebejischer werdende Welt, erhöhen die Ferraresen die Madonna im wörtlichen Sinne und setzen sie auf einen gestelzten Thronbau, der als ein luftiges Gerüst, reich geschmückt mit Knäufen und Säulchen und zerbrechlichen Zieraten, mehr ätherischen Wesen als derben Menschen sicheren Halt bietet. Von der feinen Spannung, die durch solche schwindeln-

Abb. 110 den Thronbauten entsteht, können Bilder des Halbferraresen COSTAS keinen vollen Begriff geben. Das schönste Bild derart ist von ERCOLE DE ROBERTI, und kein geringerer als Giorgione hat dieses Schema für würdig genug gehalten, es in der Madonna von Castelfranco zu verwenden. Ercole de Roberti ist der vorgeschrittenste der Ferraresen, er repräsentiert den status quo Ghirlandaio, Räume, Landschaften und ungenierte Erzählung mit duftigster Ferne und weichster Malerei. Tura steckt tief in der Renaissancegotik drin. Cossa reicht am stärksten in den Stil der ersten Generation mit seinem Barock und Rokoko hinab.

Die Verknöcherung und Erhärtung, die die Renaissancegotik mit sich brachte, hat hier in Ferrara durch die Verbindung mit dem malerischen Lichtempfinden zu einer ganz eigenartigen und höchst charakteristischen Darstellungsweise geführt. Indem

Abb. 161 die Figuren erstarren, aber dennoch stark im Lichte stehen und an den Rändern hell erglänzen mit streifigen Schatten, gewähren sie den Anblick spiegelnder und reflektierender Flächen, wie Figuren von Glas oder poliertem Marmor. Die Vorliebe für gläserne Säulenfüße, Glaskugeln und bunte Marmore in den Dekorationen unterscheidet sie von dem dekorativen Stil der Florentiner, wo echte und gemachte Blumen die Realistik einer wissenschaftlichen Botanik haben, von dem der Umbrier und Sienesen, bei denen Gold und kostbare Stoffe mit sehr viel Geschmack in Anwendung kommen. In Ferrara aber vereinen sich oberitalienische, paduanische Härte und umbrische Weichheit, Plastik und Malerei.

Seit Vasari ist es Mode geworden, überall, wo ein kräftigeres Geschehen realistisch

dargestellt ist, wo die Dinge greifbar wirklich vor unseren Augen stehen, florentinischen Einfluß anzunehmen und Florenz zum Mittelpunkt der Kunstentwicklung des Quattrocento zu machen. Wir sehen überall nur einen Austausch von Können und Wollen, eine gegenseitige Anregung der verschiedenen Schulen und Künstler untereinander, von denen jeder besondere Qualitäten und wertvolle Eigenschaften besitzt. Florenz hat sicherlich ebensoviel empfangen als gegeben. Was Botticelli, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo der sienesischen und umbrischen Kunst verdanken, ist selten erörtert worden, oder die Beziehungen sind immer sofort zugunsten der Florentiner ausgelegt, als ob sich die Umbrier ihr Umbrisches erst von Florenz geholt hätten. Antonio Pollaiuolos Landschaftsdarstellungen wie die Feinheit seiner Figuren, die Pracht der Stoffe und der tiefe Glanz schmelzender Farben sind uns ohne umbrisch-ferraresischen Einfluß nicht verständlich. Umgekehrt hat der florentinische Naturalismus oft zerstörend genug gewirkt. Daß Fiorenzo di Lorenzo so uninteressant und nichtssagend zwischen Pinturicchio und Perugino steht, hat seinen Grund darin, daß er sich der Behandlungsweise Verrocchios stärker als jene beiden Meister hingegeben hat. Will man die Prävalenz der florentinischen Kunst gelten lassen, so muß man sie in demselben Sinne einschränken, wie das Verhältnis Verrocchios zu seinen großen Schülern, auf das Schulmeisterliche und Lehrhafte, die theoretische und praktische Handhabung der Darstellungsmittel, die nötig sind, die natürliche Erscheinung auf die Bildfläche zu transponieren. Sie haben die Materie dargeboten, der künstlerischem Odem einzublasen der künstlerischen Luft vergönnt war, die von anderen Landschaften her wehte. Das gilt auch noch in einem anderen Sinne. Der künstlerische und formende Geist einer Stadt wird sich auch im Leben zu betätigen wissen und dorthin einen Teil seiner Energie abströmen lassen. Siena hat im Quattrocento am wenigsten Kunstwerke produziert, das Leben dort wird aber ohne Zweifel am meisten Form gehabt haben. Dort aber, wo das materielle Bedürfnis im Leben die Kräfte absorbiert, wo der tätige Sinn auf das Wirkliche und Reelle eingestellt ist, sucht sich das Verlangen nach ideellen Genüssen einen Ersatz in der Kunst. Florenz wird dadurch die Stätte der aufs höchste gesteigerten Kunstproduktion, der Sammelpunkt des künstlerischen Lebens. Dadurch wußte es alle künstlerischen Faktoren sich nutzbar zu machen und in Bewegung zu setzen. Es ist die Leidenschaft des Sammlers, die im Quattrocento fördernd und belebend auf die Kunstentwicklung eingewirkt hat. Man sieht, wie verwandt Florenz dem nüchternen und doch so kunsthungrigen Sinne des englischen Volkes ist. Lorenzo de' Medici setzt das Mäcenatentum seines Vaters fort, die mediceische Sammlung ist eine der glänzendsten in dieser Zeit. Viele der besten Werke sind für ihn entstanden. Und Lorenzo de' Medici ist in dieser Zeit Florenz. Der formende Geist, der sich im Leben auswirkt, vergeht mit den Geschlechtern, und selten vermag die Geschichte uns von seiner vorbildlichen Kraft mitzuteilen. Was sich im Kunstwerk niedergeschlagen hat, bietet größere Gewähr, auf die Nachwelt zu kommen. Daß wir aus dem 15. Jahrhundert den gewaltigen Schatz von künstlerischen Erzeugnissen zu genießen haben, verdanken wir in erster Linie dem Kunsthunger von Florenz. Das ist seine größte Leistung gewesen.

DIE RENAISSANCE IN ROM. GESAMTWERK UND INDIVIDUALITÄTEN

Abb. 180/200

In diesem Mäzenatentum und Kunsthunger tritt Florenz unmittelbar neben Rom, das überhaupt keine eigene Schule in dieser Zeit hervorgebracht hat, aber durch seine Tradition und seine Weltstellung, einst als Haupt des Imperiums, jetzt der Kirche, vor Florenz das Weltstädtische voraus hatte, eine Größe, die selbst im Verfall erhaben stimmte. Dazu ausersehen, die eigentliche Stätte des großen Stiles der Hochrenaissance zu werden, hat es auch im Quattrocento der Kunst seine Tore geöffnet und Denkmäler entstehen lassen, die nicht immer so charakteristisch sind, wie die Werke an den Lokalzentren, weil sie etwas von dem freieren Geiste und der imposanteren Größe des 16. Jahrhunderts an sich tragen. Ein Gesamtwerk der Frührenaissance birgt die SIXTINISCHE KAPELLE, wo wir Künstler wie Botticelli und Perugino, die zartest Gesinnten herauszunehmen, über sich selbst herauswachsen sehen zu einem großen Freskenstil, der ihrem sonstigen Schaffen fern steht, wo Ghirlandaio seine Kräfte zu einer einheitlichen, starken Leistung wie kaum später zusammenfaßt. In Rom, in S. Maria sopra Minerva gelingt es Filippino, für seine leidenschaftlichen Gedanken eine adäquate Form zu finden, hier schafft er seine größten Werke. Pinturicchios architektonisch-dekoratives Empfinden scheint sich in Rom erst recht entwickelt und allein in Rom recht ausgelebt zu haben. In den Dekorationen des Appartamento Borgia hat er sich selbst übertroffen.

Die Bedingungen liegen klar zutage. Die antike Kunst bot hier in Rom in den erhaltenen Wandmalereien Vorbilder für großzügige Gesamtdisposition und heiter spielendes Detail; dieser Groteskenstil geht an Pinturicchio und Filippino über. Die antiken Gebäude inspirierten die nach barocker Massenentfaltung strebenden Künstler, wie Filippino. Für bewegte wie ruhig posierende, für zierliche und derbe Figuren waren hier Beispiele an der Hand. Das augenfälligste Zeugnis für die Benutzung solcher Antiken ist bei Botticelli der Knabe mit der Schlange, der dem Mädchen mit der Taube im kapitolinischen Museum nachgebildet ist. Vor allem aber hatte hier die erste Generation der Renaissance bedeutende Werke hinterlassen, Masolinos Fresken in S. Clemente, Fra Angelicos und Piero della Francescas Fresken im Vatikan. Melozzo da Forli war noch am Werk, und Mantegna arbeitete gleichzeitig mit Filippino in Rom. So erst verstehen wir die aus dem Geiste Mantegnas geborene imposante Hallen- und Brückenarchitektur auf Filippinos Fresken. Der Schwung und die Breite des Vortrags in seinen Köpfen, der ungewöhnlich großartige Idealismus von Botticellis Moses verliert in der Nachbarschaft Melozzos das Befremdende. Piero di Cosimo malt kaum achtzehnjährig im Durchzug durch das Rote Meer eine weite flache Meereslandschaft mit Gewitterschauer und Gewimmel von ertrinkenden Reiterscharen, so einheitlich und stimmungsvoll, daß allein die Vorgängerschaft Piero della Francescas uns diese Frühreife erklärlich macht.

Gemeinsame Vorgänger bedingen eine Gemeinsamkeit der Ideen, die uns am besten klar wird aus der Übereinstimmung der Hintergründe. Handele es sich um Landschaft oder Architektur, fast immer sind die Kulissen, zwei die die Seite schließen, eine die die Mitte verbaut, so nebeneinandergestellt, daß zwischen ihnen zwei Gassen oder fensterartige Durchblicke frei bleiben. In dieser Hintergrundskomposition hat die erste Generation (Piero della Francesca, Mantegna) ihr letztes

Wort gesprochen. Was sie damit erreichte, war gleichzeitig Sammlung und Zerstreuung. Die Mittel- und Seitenkulisse bauten eine meist sehr imposante Bühne als dröhnende Resonanz für das heroisch-dramatische Geschehen im Vordergrund. Die Gassen und Öffnungen versetzen uns ins Freie, ins Weite und landschaftlich Reiche. Wie aber diese zweite Generation das Schema verarbeitet, läßt uns sofort ihr Wesen durchschauen. Filippino füllt seine auf Festesjubel oder dramatische Auftritte angelegte Architektur mit einer hieratischen Zentralkomposition, nach dem Schema der Madonna und Heiligen. Indem er die Figuren der einzelnen Gruppen nebeneinander stellt, widerspricht er der Räumlichkeit der Architektur, das Bild wird flach, reliefmäßig, Haupt- und Nebengruppen verlieren den Anschluß aneinander und isolieren sich, und was die Älteren mit der Mittelkulisse erreichen wollten, die Hervorhebung des Hauptgeschehens, wird ins Gegenteil verkehrt, die Hauptpersonen verlieren sich. Bei Perugino und Pinturicchio ist das ganze Bild so von oben gesehen, daß Hinter-, Mittel- und Vordergrund als Streifen übereinander stehen und die ganze Bildfläche füllen. Die Aufreihung der Figuren im strengsten Nebeneinander des ersten Planes widerstreitet aller Groß- und Weiträumigkeit. So wird der Geist der Renaissance-Gotik Herr über die große Disposition römischer Kunst.

Vieles der Übereinstimmung des römischen Werkes der Renaissance mochte auch auf einem Austausch der Künstler unter sich beruhen, die hier Schulter an Schulter arbeiteten, sich vielleicht Ideen mündlich oder in Zeichnungen mitteilten oder auch am selben Fresko sich ergänzten und halfen, wie Perugino und Pinturicchio, Signorelli und Perugino. Sieht man, wie leicht und rhythmisch von unbeteiligten Randfiguren her in bewußter Steigerung nach der Mitte Peruginos Schlüsselübergabe sich entwickelt, wie groß sie disponiert ist, wird man unbesehen Ghirlandaios ähnliche, aber härtere Komposition Peruginos Einfluß zugute halten. Botticellis poetischer Stil ist hier in der Sixtina von einer Weichheit und Lyrik, die man gerne auf die umbrische Nachbarschaft zurückführen würde. Die Seitenkulisse mit dem Zickzackweg ins Tal im Jugendleben Mosis zeigt, daß auch er ältere umbrische Ideen aufgegriffen hat.

Die Gemeinsamkeit des Schaffens aber, die die Fresken der Sixtinischen Kapelle bald als Gesamtwerk der florentinischen, bald — mit mehr Recht — als das der umbrischen Schule hat ansehen lassen, schließt nicht aus, daß sich die Individualitäten, die hier so eng nebeneinander gestellt sind, besonders stark voneinander abheben und in der Verarbeitung desselben Grundgedankens ihre charakteristische Handschrift besonders leicht erkennen lassen. Unmittelbar scheiden sich die beiden Fraktionen des Raumstiles und Figurenstiles, von denen die eine, Pinturicchio, Perugino, Ghirlandaio mit ihren weiten Plätzen und tiefen Tälern mehr auf Renaissance, die andere mehr auf Gotik hinzielt, Signorelli und Botticelli, die vor zugebautem Hintergrund wie vor einer Wand ihre Figurenreliefs ausbreiten. Gerade aber die Art, sich mit dem Hintergrund abzufinden, scheidet die einzelnen Meister. SIGNORELLI verbaut die Ferne mit plastischen Massen, die umbrische pilzförmige Bergform wird bei ihm eine Scheibe auf derbem Klotz lastend, so schwer, wie sich der Greis auf den Stab stützt. Bei BOTTICELLI dagegen flächige Gründe und ein stilisierter Hain, wo Konturen und Linien deutlich sprechen, und jeder Baum etwas so Besonderes ist, wie die poetischen Gewächse

in Lorenzos und Polizianos Gedichten. PERUGINO komponiert feierlich symmetrisch, läßt die Linien der Architekturen, der Bewegung des Hauptvorganges entsprechend, mit Hilfe von Berghängen zur Mitte gleiten, vermittelt zwischen den Flächen durch Bäume und läßt so alles Plötzliche und Harte in sanftem Fluß sich abschleifen. Fein werden die Seitenkulissen gegen die Mittelkulisse abgewogen. PINTURICCHIO spielt mit den Flächen und Räumen, indem er die Formen schlanker und dünner werden läßt, luftige Hallen und Durchgänge hinzufügt, die Figuren kapriziöser zerstreut und den Reiz der Assymmetrie mit feinster Berechnung auszuspielen versteht. Bei GHIRLANDAIO aber tritt die Kunst zurück hinter der Natur, einem tiefen Flußtal mit wohl charakterisierten Städten, so wirklich und sachlich, daß die Frage sich erhebt, aus welcher Gegend das Motiv stammt.

In den Figuren finden sich dieselben Gegensätze: GHIRLANDAIO reiht in der Art primitivsten Gruppenporträts die Köpfe bekannter Personen auf, jeder ist ein Treffer, was Ähnlichkeit und unverkennbare Individualität anbetrifft, aber bei keinem rührt sich etwas von Gefühl im Gesicht, es ist eine Sachlichkeit von unerbittlicher Energie. Die Idealfiguren Christi und der Apostel nehmen teil an diesen schwunglosen Realismus, aber ohne die uns entschädigende physiognomische Besonderheit enttäuschen sie. Mit Peruginos Figuren verglichen sind sie hölzern, steif, einzeln hingestellt. Am liebsten wären sie vom Künstler, wie beim Porträtieren, uns entgegengedreht. Bei PERUGINO dagegen die leuchtende Schwärmerei der Gesichter, der ideale Typus mit wallenden Locken und die Rhythmik im Gang, im Wiegen des Körpers. Die heftig zufahrende Bewegung des drohenden Engels liegt ihm so wenig, daß die Glieder kraft- und leblos wie Stöcke geworden sind, und das aufgeregte Faltengekräusel in Botticellis Art bleibt ein Anhängsel, ist nicht durchempfunden. Mit Porträts ist gespart, und wo sie auftreten, bekommen sie etwas von dem schwärmerischen Typus der Idealfiguren, oder sie borgen sich ihre Kraft von Signorelli. Im innigen Verkehr der Figuren lebt ein Gefühl für Bindung. Weich und ruhig fügt sich alles ineinander, die Figuren treten still bescheiden zurück.

Auch PINTURICCHIOS Personen machen nicht viel Wesens von sich, ihr Ausdruck ist leer, ihre Physiognomie kleinlich. Es sind Püppchen, wie Kinderspielzeug. Ihre Idealität erschöpft sich im Kostüm und äußerlicher Buntheit von märchenhafter Primitivität. Exotische Figuren wie aus Tausendundeiner Nacht. Ein mütterliche Szene wird ein niedlich idyllisches Genrebild, prinzessinnenhaft wie die Frauen auf Bildern von Greuze.

Wie derb und zugreifend stellt SIGNORELLI dagegen eine Kinderszene dar! Das Kind reitet in jungenhaftem Übermut auf den Schultern der Mutter. Das ist der Künstler, der Bewegungen und Kraftäußerungen liebt, dem erst im robusten Zuschlagen wohl wird. Das Kind ist der reinste Gassenjunge. Die älteren Männer auf Signorellis Fresken haben eine derbe, in harter Arbeit schwielig gewordene Physiognomie, aber eine ehrliche sonntägliche Begeisterung leuchtet aus ihren Gesichtern wie bei Kirchgängern an einem schönen Sommertag. Den Jungen eignet etwas Draufgängerisches, etwas von Sturm und Drang. Es sind bodenständige, aber ideale Charaktere. Die Lebendigkeit des Künstlers erfüllt die Gesichter mit einem mimischen Pathos.

In diesem Drang nach Bewegung, Kraftäußerung und Leidenschaft ist Signorelli

FILIPPINO LIPPI verwandt, der wohl die leidenschaftlichsten und ausdrucksvollsten Köpfe der Frührenaissance geschaffen hat. Aber Filippino ist geistreicher als Signorelli, intellektueller, er charakterisiert schärfer. Sein Pathos ist ein physiognomisches. Im Individualisieren der Charaktere ist er Ghirlandaio verwandt, aber er schreitet von der Oberfläche zum Innerlichen des Ausdrucks fort.

Noch ein dritter Physiognomiker ist unter den Florentinern in Rom vertreten, PIERO DI COSIMO, der an Ausdruckstiefe mit Filippino wetteifert, aber im verhaltenen Pathos eine innere Glut, etwas Grüblerisches und Tiefsinniges schildert, Originale verstörten Sinnes. Es ist der Künstler, der im Untergang Pharaos das Aufgeregteste und Phantastischste, der in den Landschaften die elementarsten Vorgänge darstellt und in Cosimo Rossellis Fresko der Anbetung des goldenen Kalbes seine Künstlerlaune spielen ließ, indem er einen Farbennapf und eine Katze auf dem Rand des Bildes täuschend anbrachte.

BOTTICELLI emanzipiert sich am stärksten von der Individualisierungskunst der Florentiner Maler, und wird dadurch den Umbriern Signorelli und Perugino verwandt. Seine Porträts, im Ausdruck streng, oft unfreundlich, haben schon in der Behandlung das Idealisierte einer Medaille. Indem er mit Signorelli in der Gesamtanlage — Figuren von geschlossenem Hintergrund im ersten Plan — übereinstimmt und wie dieser und Filippino das barock Bewegte und pathetisch Großartige erstrebt, ist er doch sofort an seiner Neigung zum Linienhaften und umrißmäßig Stilisierten kenntlich. Bei Signorelli herrliche Rundung der Figuren, plastische Fülle und Nacktheit, noch mit weicher malerischer Lichtführung seiner frühen Zeit, bei Botticelli Fläche und Umriß, Haarwellen und fließende Konturen. Am unwirklichsten in der Form ist er auch am poetischsten im Inhalt. Die Szene von Moses am Brunnen ist keine Historie, sondern ein poetisches Idyll, eine Schäferszene, von fürstlichen Personen gespielt. Es ist die sentimentale Naturauffassung des Kreises von Lorenzo de' Medici, arkadische Träume. Botticellis Moseskopf ist im Gegensatz zu Filippinos physiognomisch interessanten Köpfen etwas völlig Allgemeines, aber in dem pathetischen Linienspiel der flammenden Haare spiritualisiert zu mittelalterlicher Idealität. Für den Typus findet man Vorbilder in der Spätantike, Köpfe in der Art des Laokoon, für die Behandlung ist die Spätgotik heranzuziehen, und so mag man wie die Philosophen der Zeit ihren Plato auch diesen Kopf einen „attischen Moses" nennen. Es ist der größte Typus der Renaissance-Gotik, für die Botticelli, seiner zeichnerischen Begabung wie poetischen und wirklichkeitsfremden Natur gemäß auch in Rom, wo die barocken Einflüsse der ersten Generation wie der Antiken dem mittelalterlichen Stil entgegenwirkten, den reinsten Ausdruck gefunden hat. Nur aber in Rom konnte dieser Typus so großartig erhaben werden, ein Vorspiel zu Michelangelos Gott-Vater an der Decke desselben Raumes, und wie Peruginos Schlüsselübergabe, wie Signorellis sitzende Jünglingsfigur ein Vorspiel zu der Kunst des Cinquecento.

FÜHRER ZUR HOCHRENAISSANCE

Den Begriff, den wir uns von der Antike seit Winkelmann zu machen pflegen, von schöner edler Haltung, von Ruhe und Stille wird durch PERUGINOS Sebastian stärker verwirklicht als durch alle antiken Entlehnungen der Frührenaissance sonst. Der klassische Kontrapost mit seitwärts und zurückgesetztem Spielbein

Abb. 162

und gegensinniger Neigung des Kopfes und der Schultern, von wohligstem Fluß, die runden Gebärden und runden Formen, die weiche, gebundene, nichts einzelnes mehr hervorhebende Malerei und die wunderschöne Einfügung der Figur in die symmetrische Architektur, alles das ist von klassischer Geltung. Die Figur des Sebastian gestattet uns den Gang der Entwicklung schnell zu übersehen. *Abb. 163* COSIMO TURAS Sebastian, plastisch kraftvoll und der Zwangslage kämpfend sich entwindend, repräsentiert Mantegnas harten und festen Barockstil, den Endstil der ersten Generation, wo Raum und Figur im Widerstreit liegen. In der malerischen Behandlung kühne und grelle Effekte. Statt Peruginos weicher schmelzender Behandlung grell aufblitzende Randlichter, harte Begegnungen *Abb. 16* von hellstem Licht und tiefstem Schatten im Gesicht. POLLAIUOLOS Sebastian hat denselben herkulischen Körper und die barocke Spannung, aber er ist barock-gotisch im Relief zur Seite gebogen in zweidimensionaler gotischer Biegung statt dreidimensionaler Schraubenwindung. Mit scharfem Umriß ist er vom nackten Grund abgehoben, und die Füße sind zusammengestellt, daß der Körper stramm sich *Abb. 17* unten zuspitzt. BOTTICELLIS Sebastian gibt ein Auseinanderklaffen von Landschaft und Figur und naturalistische Zufälligkeiten in der Stellung des Körpers, der Proportionen der Glieder. Nur der feine Jünglingskopf mit spitzem Kinn ist botticellesk, sonst ist alles Modell, Naturalismus mit gotischem Schönheitsideal, mehr der Fall Ghirlandaio als Botticelli. Gespannt und scharf ist vor allem die sehr feste Zeichnung der Einzelheiten. Perugino überwindet alle diese scharfen Spannungen. Das schöne ruhige Sein der Hochrenaissance ist seiner Kunst so nahe wie möglich. Allein der sentimentale Blick, die durchsichtige, luftige Architektur sind Reste des Frührenaissancestiles. So wird er ein Vollender und Erlöser, ein Vollender dessen, was anfänglich und unkultiviert, ein Erlöser von dem, was mürbe und hyperkultiviert in seiner Zeit lag. Das Weiche und rundlich Volle, die ruhigen Gebärden von Figuren, die im räumlichen Kreis angeordnet nichts als ein stilles Dasein abgeklärter Menschheit in schön geformten Räumen repräsentieren wollen, sind der Grundton seiner reifsten Kunst. So wurde er der Lehrer Raffaels. Daß er allzu leicht in Formeln spricht, ist eine der klassischen Kunst naheliegende Schwäche.

In Florenz deutete bereits bei Ghirlandaio die Tendenz, geschlossene Räume zu geben, die Figuren durch den Raum zu leiten und in kleinen Gruppen zusammenzufassen, vor allem aber der schleppende Schritt der ruhig schreitenden Frauen in ihren schweren Gewändern auf die Hochrenaissance hin. Die Vollendung von *Abb. 76/79* Ghirlandaios Raumstil bringt dann Andrea del Sarto. LORENZO DI CREDIS Gestalten haben die rundliche Modellierung und die rhythmischen Gebärden, seine Gruppen das Zusammengefaßte, seine Kompositionen die Einordnung in den Raum, seine Behandlung das Flächig-Flaumige und Verschmolzene Peruginos, aber ohne dessen tiefgestimmte Farbigkeit. Kühl, glasig in der Farbe wirken die Bilder im Original weniger harmonisch als in der Abbildung. Der akademische formelhafte Zug ist ihm mit Perugino gemein. Der Schmelz der Credischen wie Peruginischen Malweise aber weist uns auf ihren größten Mitschüler im Atelier Verrocchios, auf Leonardo, hin.

Dennoch ist das, was furchtbar werden konnte und für die Hochrenaissance

vorbereitend war, der Naturalismus der Einzelbeobachtung und das geduldige Abfragen der Natur, das Geringste in der Frührenaissance. Ja gegen das, was diesem Stil vorherging, ein offenkundiger Rückschritt. Was uns die Frührenaissance so wertvoll oder so interessant macht, das sind vor allem die Feinheiten und Kühnheiten, die das 15. Jahrhundert selber errungen, teils die Stilelemente, die von der mittelalterlichen Kunst wieder herangeholt wurden. So ist die Frührenaissance ein Mischstil voll von handfester Derbheit und zierlichster Eleganz, voll befangenstem Naturalismus und stilistischen Raffinements. Sie vereint parvenühafte Zudringlichkeit mit höfischer Grazie, Naturgefühl und archaisierenden Manierismus, Unschuld und Verderbtheit. Teils vereinigen sich diese gegensätzlichen Tendenzen im selben Werk, teils scheiden sich die Künstlerindividualitäten, indem sie die divergierenden Marschrouten innehalten. Ohne den Einschlag eines aufgeregten und verfeinerten Stiles, ohne den Haut-goût kultivierter Primitivität, ohne alle jene Kostbarkeiten der Hinterlassenschaft zweier hochentwickelter Kunstperioden wäre uns diese Periode gewiß sehr gleichgültig. Ihr Hauptcharakteristikum aber, die Renaissancegotik, d. h. die Rückkehr aus Hast und Gedränge zu der Einfachheit eines primitiven Stiles wie der Einfachheit naivster Naturbeobachtung, dieser sentimentale und müde Zug, der den Menschen dieser Zeit so oft auf dem Gesicht geschrieben steht, hat die Gefühle der Renaissance dem romantischen Gefühle des 19. Jahrhunderts nahegebracht, wird sie auch unserer Zeit nahebringen. Das Stilsuchen unserer Zeit wird auch erst an den manierierten, mit dem Reiz des Ungewöhnlichen behafteten Werken dieser Generation sich aufrichten. Hodlers unverstandene Kunst wird einem an Signorelli sofort begreiflich.

Man wird dieser Kunst nicht gerecht, betrachtet man sie nur als Vorstufe zur Hochrenaissance. Eher richtet man gerecht, wenn man den Abfall von den Renaissanceidealen, die Reaktion gegen die erste Generation vor Gericht zieht. Aber in dem Unausgeglichenen liegt ihre Vielseitigkeit und ihre Stärke, nicht nur, daß die verschiedensten Künstlerindividualitäten und Kunstrichtungen einen ungewöhnlichen Reichtum hervorgebracht haben, gegen den alle klassische Kunst konform ist; auch im einzelnen Werk ist oft genug diese Vielseitigkeit, eine reizvolle Dekoration der Wand abzugeben und doch rein als Bild einen Genuß zu gewähren, unsere Umgebung zu verfeinern, uns selbst reizvoll zu beeindrucken.

ÜBERSICHT DER KÜNSTLER

Geburtsdatum	Florentinisch	Umbro-Florentinisch	Bolognesisch	Sienesisch	Paduanisch	Umbrisch (Umbro-sienesisch)	Ferraresisch (Umbro-paduanisch)	Lombardisch
Vor 1430 Vorrenaissance Die Petit gedruckten und in Parenthesen stehenden Namen werden in einem besonderen Bande behandelt	(Masolino 1383) (Fra Angelico 1387) (Castagno 1396) (Uccello 1397) (Masaccio 1401) (Filippo Lippi 1406) Gozzoli 1420 (Baldovinetti 1427) Ant. Pollaiuolo 1429	(Piero della Francesca 1416)		(Sassetta) (Domenico di Bartolo) Vecchietta 1412		(Gentile da Fabriano 1360) (Boccati) Bonfigli 1425		(Foppa 1427)
1430—1440	Verrocchio 1435 Cos. Roselli 1439	(Melozzo da Forli 1438) Giov. Santi		Matteo di Giovanni 1435 Benvenuto di Giovanni 1436 Francesco di Giorgio 1439	(Mantegna 1430)	Alunno 1430	Tura 1430 Cossa 1435	Butinone Zenale 1436
1440—1450	Sellaio 1442 Piero Pollaiuolo 1443 Botticini Botticelli 1446 Ghirlandaio 1449	Fiorenzo di Lorenzo 1440 Signorelli 1441 Perugino 1446	Meloni (Modena) Francesco Francia 1450		Parentino		Bonasia	Borgognone 1445 Giov. della Chiesa
Nach 1450	Filippino Lippi 1457 Lorenzo di Credi 1459 Piero di Cosimo 1462		Costa 1460		Bonsignori (Verona) 1456	Pinturicchio 1454	Ercole di Roberti	



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 1. ANTONIO POLLAIUOLO
DAVID MIT DEM KOPF DES GOLIATH

DAVID AVEC LA TÊTE
DE GOLIATH

DAVID WITH THE HEAD
OF GOLIATH



FLORENZ. PALAZZO RICCARDI

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 2. BENOZZO GOZZOLI

JOHANNES PALAEOLOGUS, KAISER VON GRIECHENLAND

AUSSCHNITT AUS DEM ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

JEAN PALÈOLOGUE, EMPEREUR GREC.
DÉTAIL DU CORTÈGE DES ROIS MAGES

JOHN PALAEOLOGUS, IMPEROR OF GREECE.
DETAIL FROM THE PROCESSION OF THE MAGI



FLORENZ. PALAZZO RICCARDI

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 3. BENOZZO GOZZOLI

GEFOLGE AUS DEM ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE. AUSSCHNITT

LA SUITE DES ROIS. DÉTAIL DU CORTÈGE DES ROIS MAGES

FOLLOWERS IN THE PROCESSION OF THE MAGI. DETAIL



FLORENZ. PALAZZO RICCARDI

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 4. BENOZZO GOZZOLI

DER ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE MIT COSIMO DE'MEDICI AN DER SPITZE

LE CORTÈGE DES ROIS MAGES
AVEC COSIMO DE'MEDICI EN TÊTE

THE PROCESSION OF THE MAGI
HEADED BY COSIMO DE'MEDICI



FLORENZ. PALAZZO RICCARDI

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 5. BENOZZO GOZZOLI

LORENZO DE'MEDICI. AUSSCHNITT AUS DEM ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

LORENZO DE'MEDICI. DÉTAIL DU CORTÈGE DES ROIS MAGES

LORENZO DE'MEDICI. DETAIL FROM THE PROCESSION OF THE MAGI



FLORENZ. PALAZZO RICCARDI

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 6. BENOZZO GOZZOLI

ENGELCHÖRE, DEM CHRISTKIND HULDIGEND

CHŒURS D'ANGES ADORANT
L'ENFANT JÉSUS

CHOIR OF ANGELS IN ADORATION
BEFORE THE INFANT CHRIST



PISA. CAMPOSANTO

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 7. BENOZZO GOZZOLI

WEINLESE IM GARTEN NOAHS. AUSSCHNITT

VENDANGE DANS LE JARDIN
DE NOÉ. DÉTAIL

VINTAGE IN NOAH'S
GARDEN. DETAIL



S. GIMIGNANO. S. AGOSTINO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 8. BENOZZO GOZZOLI

DER HEILIGE AUGUSTIN ALS SCHULKNABE (1465)

ST. AUGUSTIN ÉCOLIER

ST. AUGUSTIN AS SCHOOLBOY



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 9. PIERO POLLAIUOLO

VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 10. ANTONIO POLLAIUOLO
ALLEGORIE DER CHRISTLICHEN LIEBE

LA CHARITÉ

ALLEGORY OF CHARITY



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 11. ANTONIO UND PIERO POLLAIUOLO
ALLEGORIE DER MÄSSIGKEIT

LA TEMPÉRANCE

ALLEGORY OF TEMPERANCE



TURIN. PINAKOTHEK

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 12. ANTONIO POLLAIUOLO

TOBIAS UND DER ERZENGEL RAPHAEL

TOBIE ET L'ARCHANGE ST. RAPHAËL

TOBIT AND THE ARCHANGEL RAFAEL



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 13. ANTONIO POLLAIUOLO

HERKULES TÖTET DIE HYDRA

HERCULE TUANT L'HYDRE

HERCULES KILLING THE HYDRA



LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 14. ANTONIO POLLAIUOLO

MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN (1475)

LE MARTYRE DE ST. SÉBASTIEN

THE MARTYRDOM OF ST. SEBASTIAN



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 15. SANDRO BOTTICELLI

HOLOFERNES WIRD ERMORDET IN SEINEM ZELTE AUFGEFUNDEN

HOLOPHERNE EST TROUVÉ ASSASSINÉ DANS SA TENTE

HOLOFERNES FOUND MURDERED IN HIS TENT



FLORENZ. GALERIE PITTI

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 16. **PIERO POLLAIUOLO ?**
DER HEILIGE SEBASTIAN

ST. SÉBASTIEN

ST. SEBASTIAN



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 17. SANDRO BOTTICELLI
DER HEILIGE SEBASTIAN (1474)

ST. SÉBASTIEN

ST. SEBASTIAN



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 18. SANDRO BOTTICELLI

JUDITH UND IHRE DIENERIN KEHREN MIT DEM HAUPT DES HOLOFERNES HEIM

JUDITH ET SA SERVANTE RENTRANT
AVEC LA TÊTE D'HOLOPHERNE

JUDITH AND HER MAID RETURNING
WITH THE HEAD OF HOLOFERNES



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 19. SANDRO BOTTICELLI
DER FRÜHLING. AUSSCHNITT

LE PRINTEMPS. DÉTAIL

SPRING. DETAIL



FLORENZ. ACADEMIA — PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 20. SANDRO BOTTICELLI
DER FRÜHLING

LE PRINTEMPS — SPRING



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 21. **SANDRO BOTTICELLI**

GEBURT DER VENUS

LA NAISSANCE DE VÉNUS

THE BIRTH OF VENUS



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 22. SANDRO BOTTICELLI

PALLAS ZÜCHTIGT EINEN ZENTAUREN

PALLAS CHÂTIANT UN CENTAURE

PALLAS ATHENE CHASTISING A CENTAUR



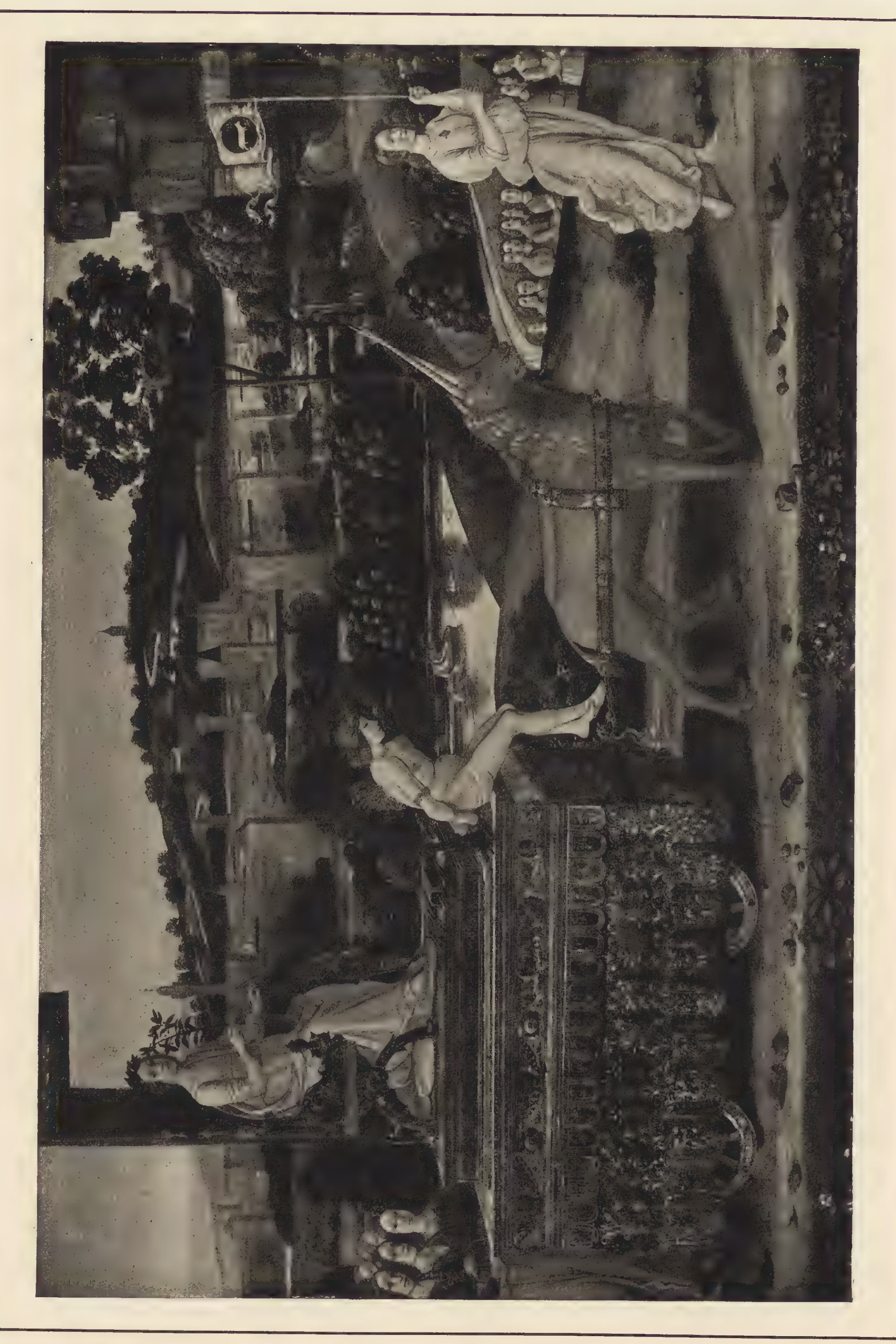
LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 23. ART DES SANDRO BOTTICELLI
KAMPF ZWISCHEN AMOR UND KEUSCHHEIT

LUTTE ENTRE L'AMOUR ET LA CHASTETÉ

LOVE AND CHASTITY STRUGGLING



TURIN. PINAKOTHEK — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 24. ART DES SANDRO BOTTICELLI

TRIUMPH DER KEUSCHHEIT

LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ — TRIUMPH OF CHASTITY



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 25. **SANDRO BOTTICELLI**

SALOME MIT DEM KOPF DES JOHANNES

SALOMÉ AVEC LA TÊTE DE JEAN-BAPTISTE

SALOME WITH THE HEAD OF ST. JOHN THE BAPTIST



LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 26. SANDRO BOTTICELLI

VENUS UND MARS

VÉNUS ET MARS

VENUS AND MARS



LONDON. NATIONALGALERIE — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 27. PIERO DI COSIMO
TOD DER PROCRIS

LA MORT DE PROCRIS — THE DEATH OF PROCRIS



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 28. SANDRO BOTTICELLI. SELBSTBILDNIS
AUS DER ANBETUNG DER KÖNIGE

PORTRAIT DE L'ARTISTE. DÉTAIL
DE L'ADORATION DES MAGES

PORTRAIT OF HIMSELF. FROM
THE ADORATION OF THE MAGI



RICHMOND. SAMMLUNG COOK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 29. **ART DES SANDRO BOTTICELLI**

ALLEGORIE DER FRUCHTBARKEIT

LA FÉCONDITÉ

ALLEGORY OF FERTILITY



FIESOLE. S. ANSANO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 30. JACOPO DEL SELLAIO
TRIUMPH DER KEUSCHHEIT

LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ

TRIUMPH OF CHASTITY



FIESOLE. S. ANSANO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 31. JACOPO DEL SELLAIO

TRIUMPH DER LIEBE

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

TRIUMPH OF LOVE



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 32. JACOPO DEL SELLAIO
VOR DER ERMORDUNG DES JULIUS CÄSAR

AVANT L'ASSASSINAT DE JULES CÉSAR

MOMENT BEFORE THE ASSASSINATION OF JULIUS CAESAR



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 33. JACOPO DEL SELLAIO
ERMORDUNG DES JULIUS CÄSAR

L'ASSASSINAT DE JULES CÉSAR

ASSASSINATION OF JULIUS CAESAR



PARIS. LOUVRE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 34. **SANDRO BOTTICELLI**

VENUS UND DIE GRAZIEN BRINGEN GIOVANNA DEGLI ALBIZZI GESCHENKE (1486)

VÉNUS ET LES GRÂCES APPORTANT DES PRÉSENTS À GIOVANNA DEGLI ALBIZZI

VENUS AND THE GRACES BRINGING PRESENTS TO GIOVANNA DEGLI ALBIZZI



PARIS. LOUVRE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 35. **SANDRO BOTTICELLI**

LORENZO TORNABUONI IM KREISE DER SIEBEN FREIEN KÜNSTE (1486)

LORENZO TORNABUONI ENTOURÉ DES SEPT ARTS LIBÉRAUX

LORENZO TORNABUONI SURROUNDED BY THE SEVEN FREE ARTS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM — PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 36. **SANDRO BOTTICELLI**

MADONNA UND DIE HEILIGEN JOHANNES DER TÄUFER UND JOHANNES DER EVANGELIST

MADONE, ST. JEAN-BAPTISTE ET ST. JEAN L'EVANGÉLISTE

(1485)

MADONNA WITH ST. JOHN THE BAPTIST AND ST. JOHN THE EVANGELIST



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 37. SANDRO BOTTICELLI

THRONENDE MADONNA MIT ENGELN UND HEILIGEN

MADONE SUR UN TRÔNE
ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTS

MADONNA ENTHRONED SURROUNDED
BY ANGELS AND SAINTS



FLORENZ. ACADEMIA — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 38. SANDRO BOTTICELLI

DIE HEILIGEN KATHARINA, AUGUSTIN, BARNABAS. AUSSCHNITT

STE. CATHERINE, ST. AUGUSTIN ET ST. BARNABÉ. DÉTAIL

ST. CATHERINE, ST. AUGUSTINE AND ST. BARNABAS. DETAIL



FLORENZ. ACADEMIA — PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 39. SANDRO BOTTICELLI

DIE HEILIGEN JOHANNES DER TÄUFER, AMBROSIUS UND DER ERZENGEL MICHAEL. AUSSCHNITT

ST. JEAN-BAPTISTE, ST. AMBROISE ET L'ARCHANGE ST. MICHEL. DÉTAIL

ST. JOHN THE BAPTIST, ST. AMBROSE AND THE ARCHANGEL MICHAEL. DETAIL



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 40. **SANDRO BOTTICELLI**

VERLEUMDUNG DES APPELLES

LA DIFFAMATION D'APPELLES

THE CALUMNY OF APPELLES



LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 41. SANDRO BOTTICELLI

ENGELREIGEN AUS DER GEBURT JESU. AUSSCHNITT (1500)

ANGES DANSANT EN RONDE. DÉTAIL
DE LA NATIVITÉ DE JÉSUS-CHRIST

DANCE OF THE ANGELS, FROM THE
NATIVITY OF THE SAVIOUR. DETAIL



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 42. SANDRO BOTTICELLI
VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



MAILAND. MUSEO POLDI PEZZOLI

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 43. SANDRO BOTTICELLI
BEWEINUNG CHRISTI

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS

THE WOMEN LAMENTING THE DEAD CHRIST



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 44. SANDRO BOTTICELLI
MAGNIFICAT

MAGNIFICAT

THE MAGNIFICAT



FLORENZ. PALAZZO CORSINI

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 45. **FILIPPINO LIPPI**
MADONNA MIT ENGELN

LA VIERGE ET DES ANGES

THE VIRGIN AND ANGELS



S. GIMIGNANO. MUSEO COMUNALE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 46. **FILIPPINO LIPPI**

VERKÜNDIGUNG. DER ERZENGEL GABRIEL

L'ANNONCIATION:
L'ARCHANGE ST. GABRIEL

THE ANNUNCIATION.
THE ARCHANGEL GABRIEL



S. GIMIGNANO. MUSEO COMUNALE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 47. **FILIPPINO LIPPI**

VERKÜNDIGUNG. DIE JUNGFRAU MARIA

L'ANNONCIATION : LA VIERGE

THE ANNUNCIATION. THE VIRGIN



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 48. **FILIPPINO LIPPI**
ANBETUNG DER KÖNIGE (1496)

L'ADORATION DES MAGES

THE ADORATION OF THE MAGI



FLORENZ. BADIA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 49. **FILIPPINO LIPPI**

MARIA ERSCHEINT DEM HEILIGEN BERNHARD (1480)

LA VIERGE APPARAIT À ST. BERNARD

ST. BERNARD'S VISION OF THE HOLY VIRGIN



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 50. **FILIPPINO LIPPI**

ANBETUNG DER KÖNIGE. AUSSCHNITT

L'ADORATION DES MAGES. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE MAGI. DETAIL



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 51. **FILIPPINO LIPPI**

ANBETUNG DER KÖNIGE. AUSSCHNITT

L'ADORATION DES MAGES. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE MAGI. DETAIL



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 52. **FILIPPINO LIPPI**

ALLEGORISCHE FIGUR DER MUSIK

FIGURE ALLÉGORIQUE DE LA MUSIQUE

AN ALLEGORICAL FIGURE OF MUSIC



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 53. **FILIPPINO LIPPI**
DIE MUSIK

LA MUSIQUE

MUSIC



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 54. FILIPPINO LIPPI
MARTYRIUM DES HEILIGEN PHILIPPUS

MARTYRE DE ST. PHILIPPE

THE MARTYRDOM OF ST. PHILIP



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 55. **FILIPPINO LIPPI**

DER HEILIGE PHILIPPUS BESCHWÖRT EINEN DRACHEN

ST. PHILIPPE EXORCISE UN DRAGON — ST. PHILIP EXORCISING A DRAGON



FLORENZ. UFFIZIEN — PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 56. SANDRO BOTTICELLI
ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES — THE ADORATION OF THE MAGI



FLORENZ. ACADEMIA

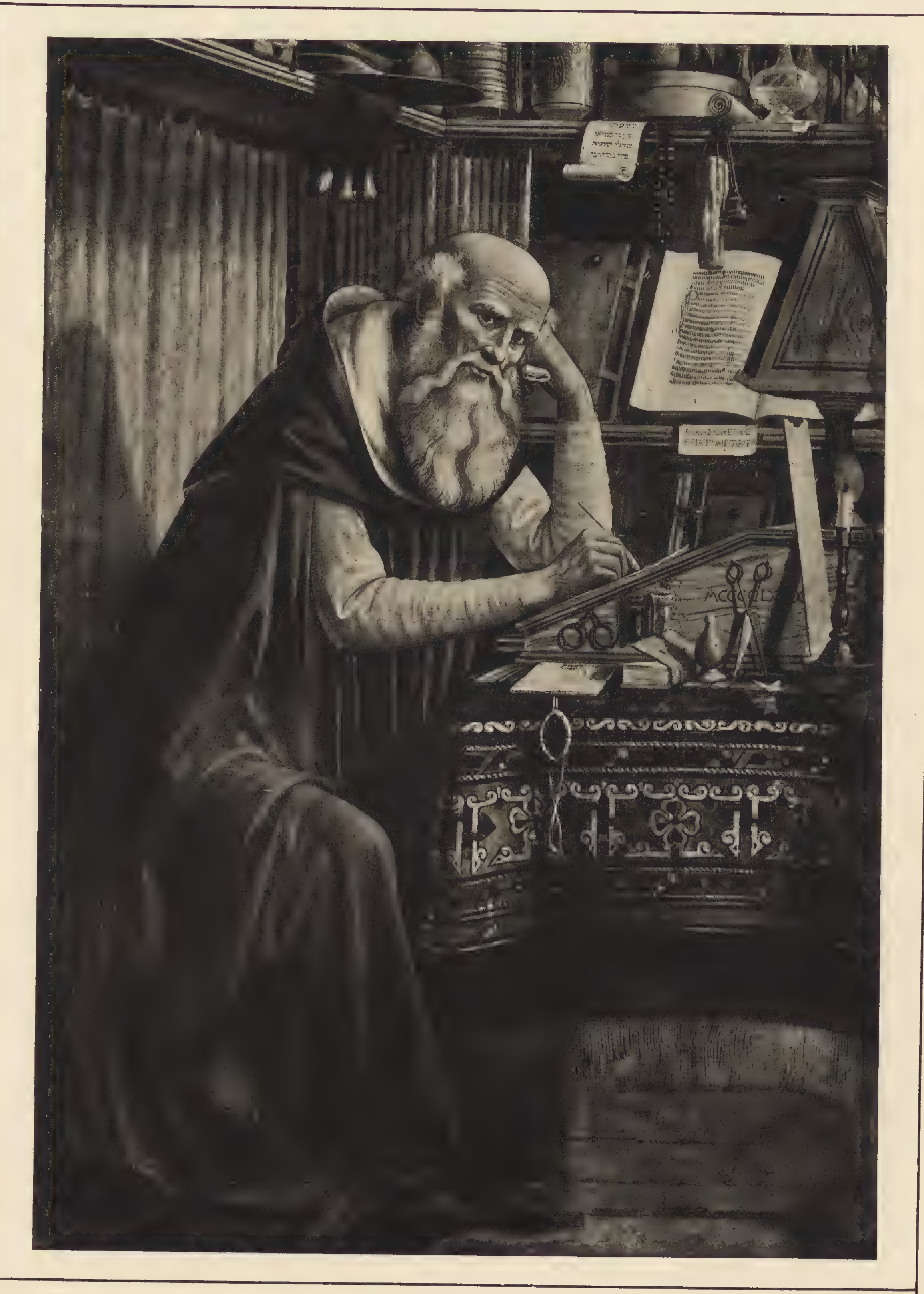
PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 57. DOMENICO GHIRLANDAIO

ANBETUNG DER HIRTEN (1485)

L'ADORATION DES PÂTRES

THE ADORATION OF THE SHEPHERDS



FLORENZ. OGNISSANTI

PHOT. GIACOMO BROGI, FLORENZ

ABB. 58. DOMENICO GHIRLANDAIO

DER HEILIGE HIERONYMUS IM STUDIERZIMMER (1480)

ST. JÉRÔME DANS SON CABINET DE TRAVAIL

ST. JEROME IN HIS STUDY



FLORENZ. OGNISSANTI

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 59. SANDRO BOTTICELLI
DER HEILIGE AUGUSTIN (1480)

ST. AUGUSTIN

ST. AUGUSTINE



S. GIMIGNANO. KOLLEGIATKIRCHE

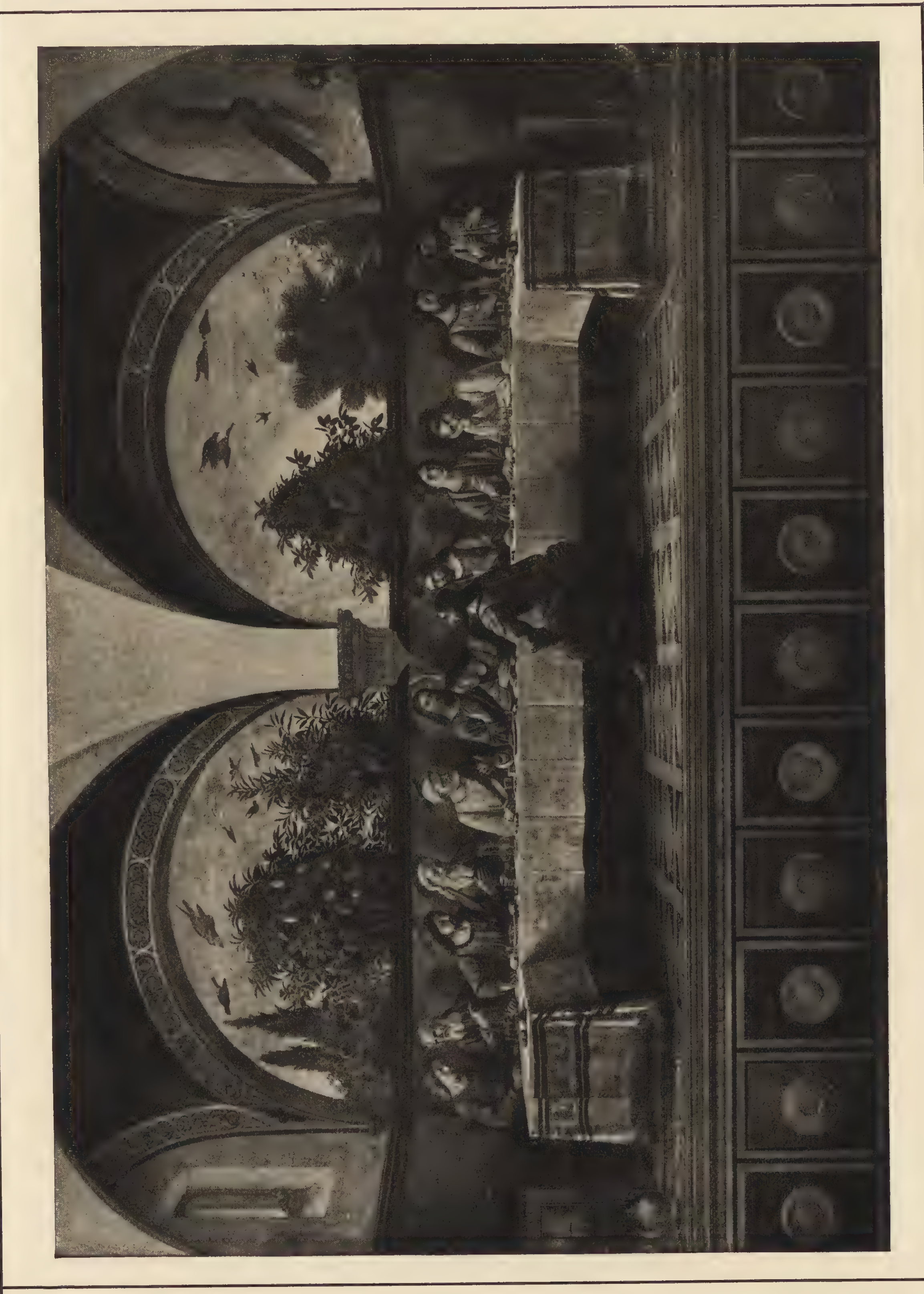
PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 60. DOMENICO GHIRLANDAIO

DER HEILIGE GREGOR VERKÜNDET DER HEILIGEN FINA IHR NAHES ENDE (1475)

ST. GRÉGOIRE ANNONCE À STE. FINA SA FIN PROCHAINE

ST. GREGORIUS ANNOUNCING HER APPROACHING DEATH TO STE. FINA



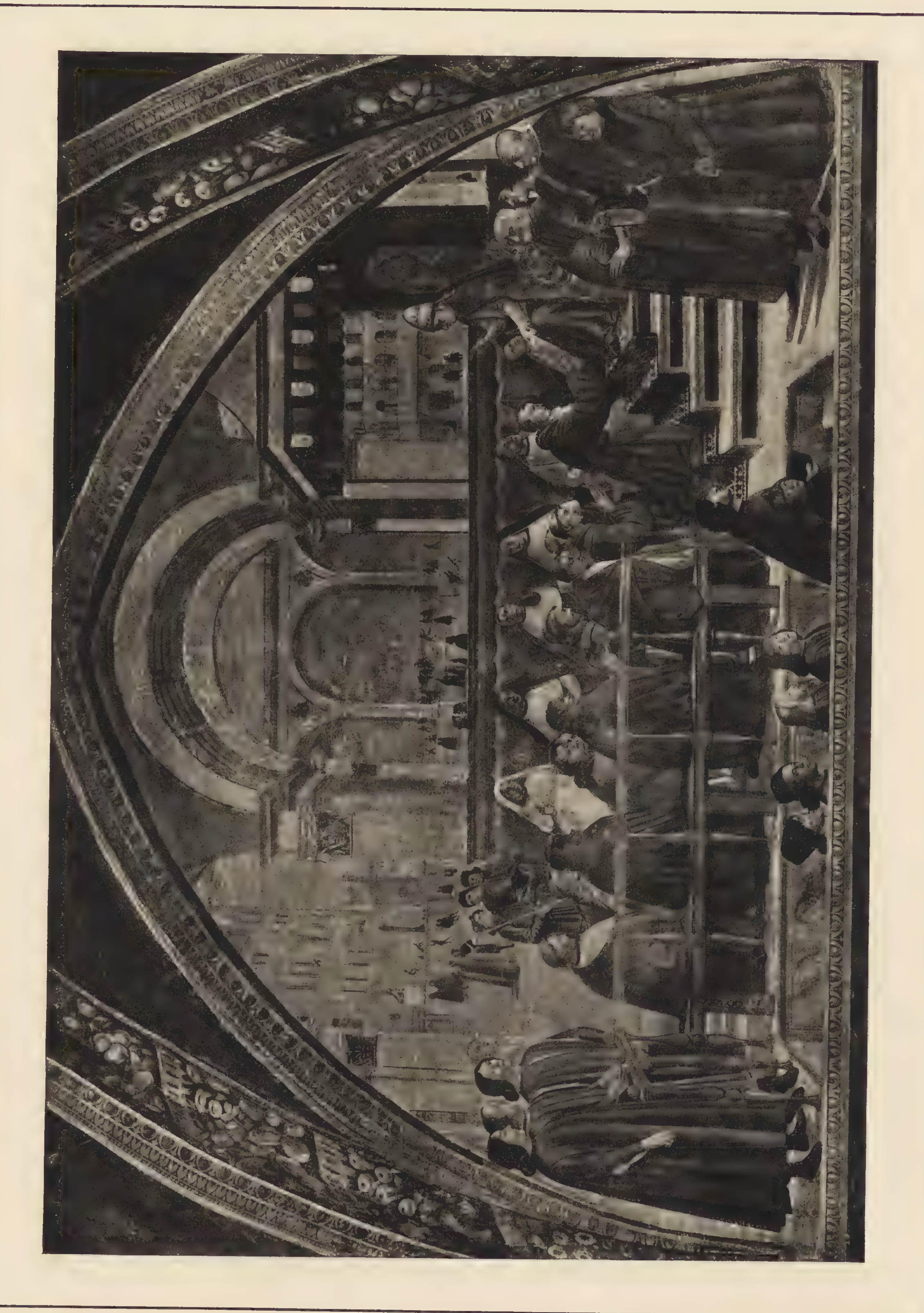
FLORENZ. REFECTORIUM VON OGNISSANTI

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 61. DOMENICO GHIRLANDAIO
ABENDMAHL (1480)

LA SAINTE-CÈNE

THE LAST SUPPER



FLORENZ. S. TRINITA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 62. DOMENICO GHIRLANDAIO

PAPST HONORIUS III. BESTÄTIGT DIE ORDENSREGELN DES HEILIGEN FRANZ

LE PAPE HONORIUS III RATIFIE LES RÈGLES DE L'ORDRE DE ST. FRANÇOIS

POPE HONORIUS III CONFIRMING THE RULES OF ST. FRANCIS' ORDER



FLORENZ. S. TRINITA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 63. DOMENICO GHIRLANDAIO

ERWECKUNG DES KINDES AUS DEM HAUSE SPINI

RÉSURRECTION DE L'ENFANT
DE LA FAMILLE SPINI

THE RAISING OF THE CHILD OF THE
SPINI FAMILY FROM THE DEAD



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 64. DOMENICO GHIRLANDAIO

TEMPELGANG MARIAS. AUSSCHNITT

PRÉSENTATION DE LA VIERGE
AU TEMPLE. DÉTAIL

THE VIRGIN GOING UP TO
THE TEMPLE. DETAIL



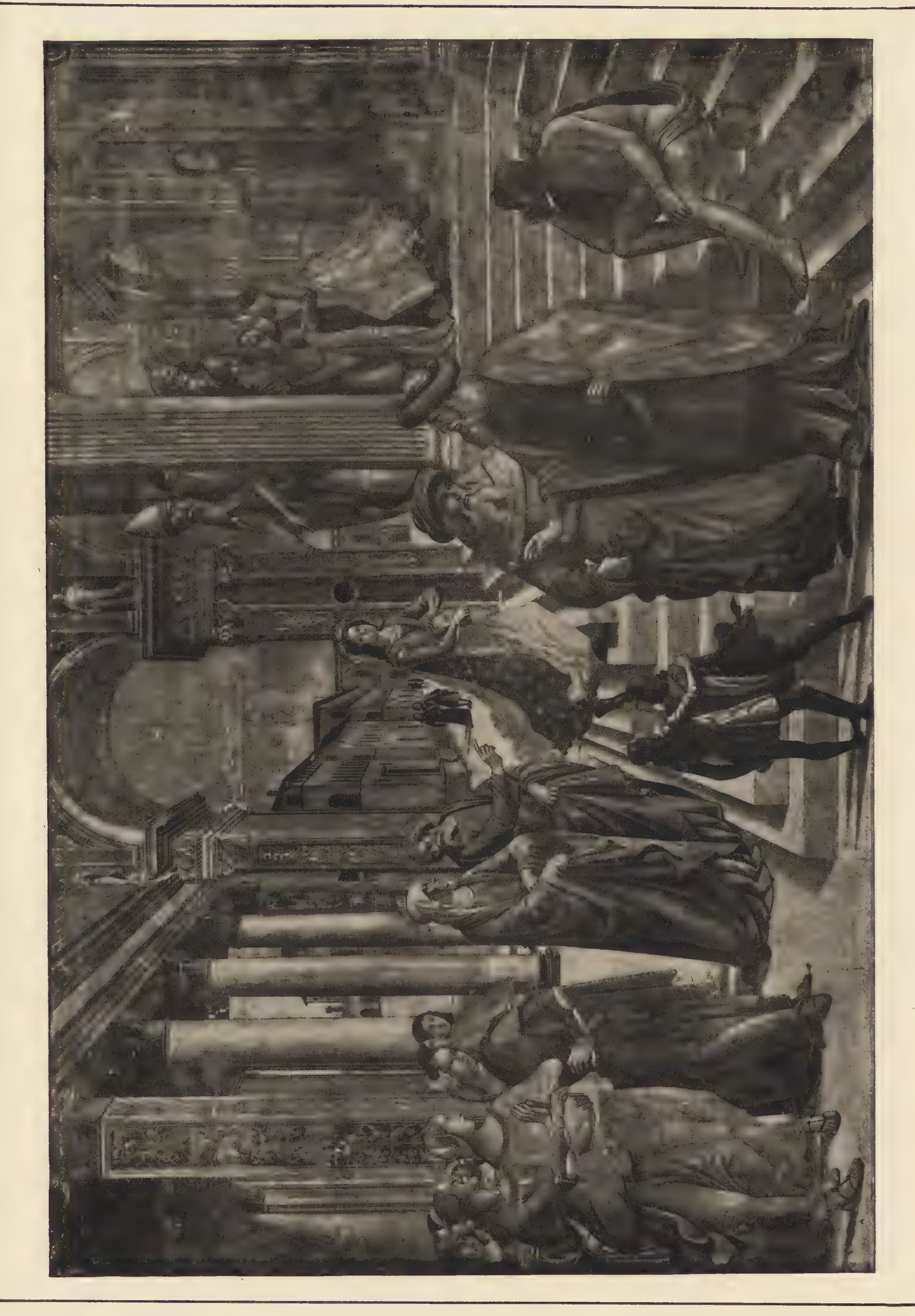
FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 65. DOMENICO GHIRLANDAIO
VERTREIBUNG JOACHIMS AUS DEM TEMPEL. AUSSCHNITT

JOACHIM EST CHASSÉ
DU TEMPLE. DÉTAIL

ST. JOACHIM'S BANISHMENT FROM
THE TEMPLE. DETAIL



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 66. DOMENICO GHIRLANDAIO

TEMPELGANG MARIAS

PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

THE VIRGIN GOING UP TO THE TEMPLE



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA — PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 67. DOMENICO GHIRLANDAIO
HEIMSUCHUNG

LA VISITATION — THE VISITATION



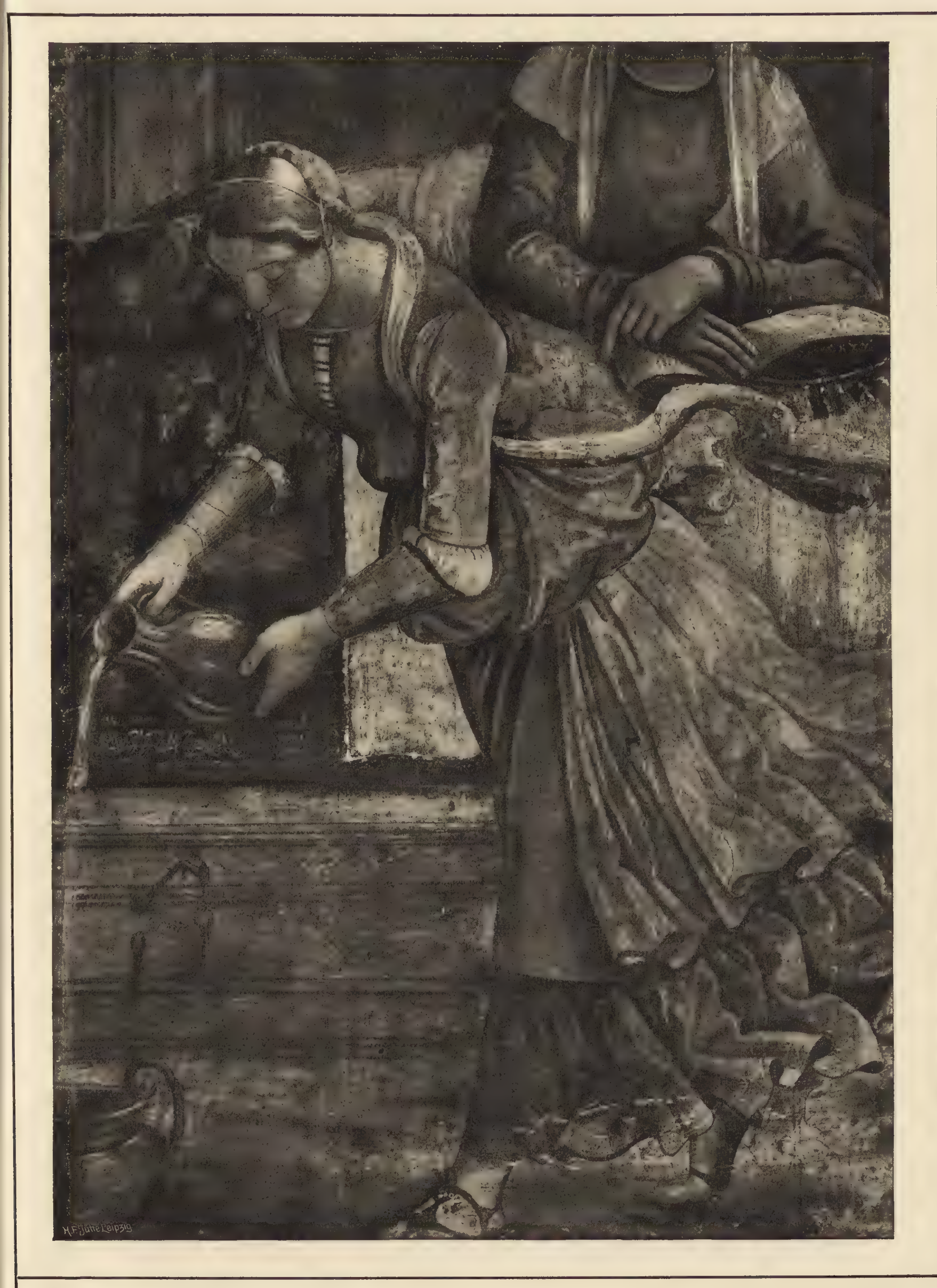
FLORENZ. S. MARIA NOVELLA PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 68. **DOMENICO GHIRLANDAIO**

GEBURT JOHANNES DES TÄUFERS. AUSSCHNITT

LA NAISSANCE DE ST. JEAN-BAPTISTE. DÉTAIL

THE BIRTH OF ST. JOHN THE BAPTIST. DETAIL



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 69. DOMENICO GHIRLANDAIO
GEBURT MARIAS. AUSSCHNITT

LA NATIVITÉ DE LA VIERGE. DETAIL THE BIRTH OF THE VIRGIN. DETAIL



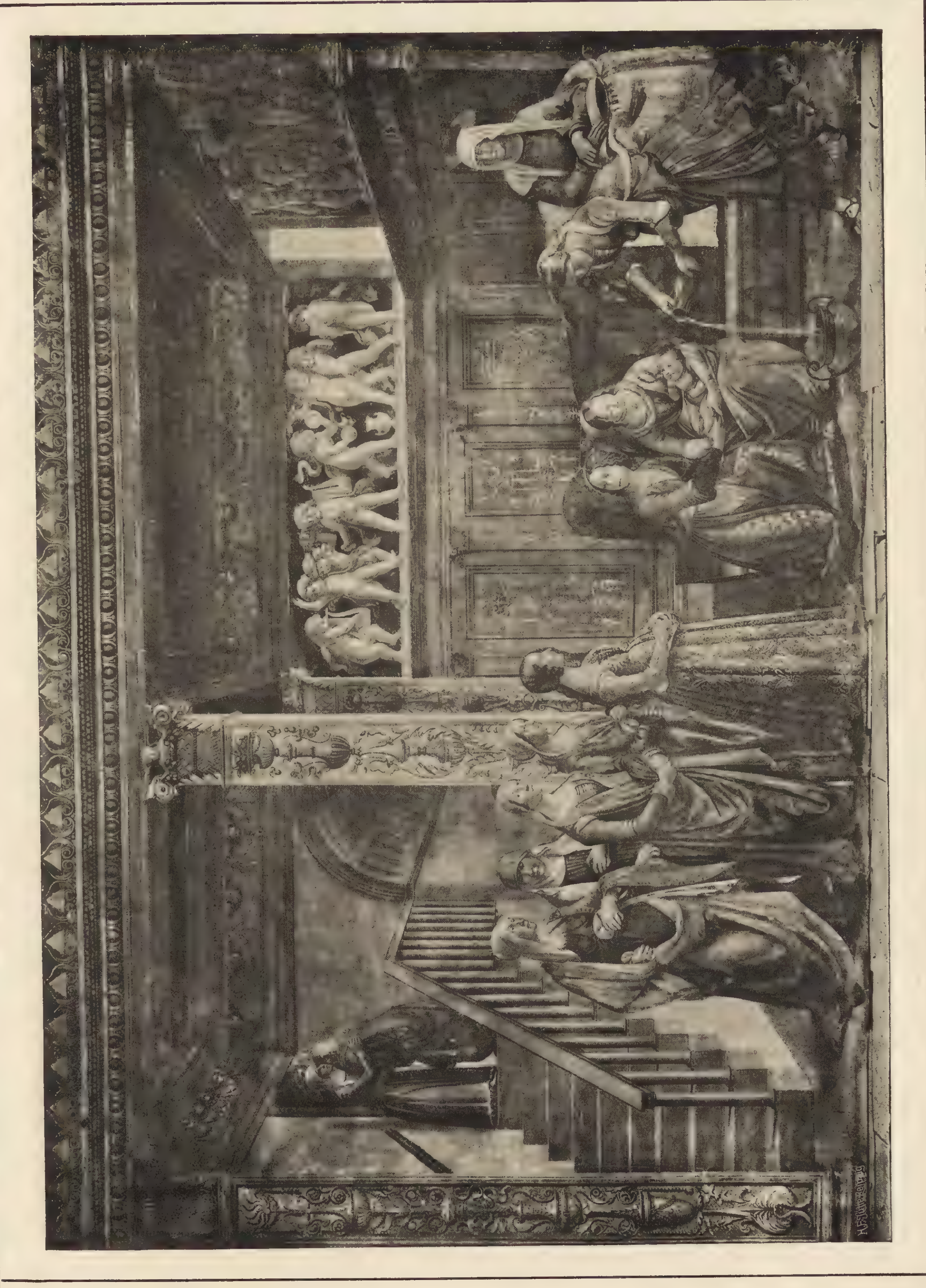
FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 70. DOMENICO GHIRLANDAIO
GEBURT JOHANNES DES TÄUFERS

LA NAISSANCE DE ST. JEAN-BAPTISTE

THE BIRTH OF ST. JOHN THE BAPTIST



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 71. DOMENICO GHIRLANDAIO
GEBURT MARIAS

LA NATIVITÉ DE LA VIERGE

THE BIRTH OF THE VIRGIN



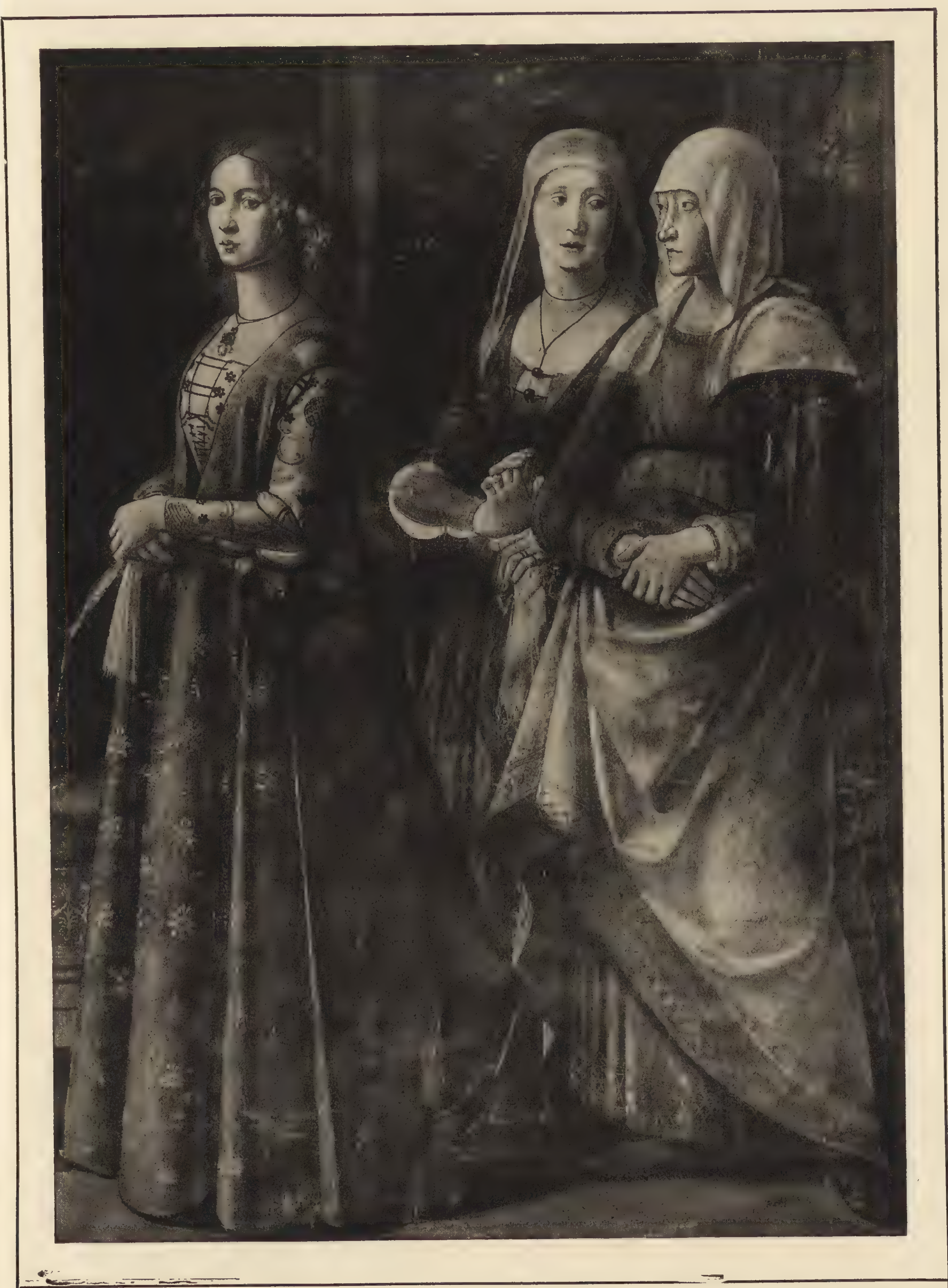
FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 72. DOMENICO GHIRLANDAIO
GEBURT MARIAS. AUSSCHNITT

LA NATIVITÉ DE LA VIERGE. DÉTAIL

THE BIRTH OF THE VIRGIN. DETAIL



FLORENZ. S. MARIA NOVELLA

PHOT. A. MANNELLI & COMP FLORENZ

ABB. 73. DOMENICO GHIRLANDAIO
GEBURT JOHANNES DES TÄUFERS. AUSSCHNITT

LA NAISSANCE DE ST. JEAN-BAPTISTE.
DÉTAIL

THE BIRTH OF ST. JOHN THE BAPTIST.
DETAIL



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 74. **FRANCESCO BOTTICINI**

CHRISTUS AM KREUZ MIT DEN HEILIGEN ANTONIUS, LAURENTIUS, PETRUS MARTYR UND DEM ERZENGEL RAPHAEL UND TOBIAS (1475)

LE CHRIST EN CROIX ENTOURÉ DE ST. ANTOINE, ST. LAURENT, ST. PIERRE MARTYR, L'ARCHANGE ST. RAPHAËL ET TOBIE

CHRIST ON THE CROSS SURROUNDED BY ST. ANTHONY, ST. LAURIN, ST. PETER THE MARTYR, THE ARCHANGEL RAPHAEL AND TOBIT



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 75. ANDREA DEL VERROCCHIO

TOBIAS UND DIE DREI ERZENGEL

TOBIE ET LES TROIS ARCHANGES

TOBIT AND THE THREE ARCHANGELS



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 76. ANDREA DEL VERROCCHIO

TAUFE CHRISTI

LE BAPTÊME DU CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



S. DOMENICO BEI FLORENZ

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 77. LORENZO DI CREDI
TAUFE CHRISTI

LE BAPTÊME DU CHRIST

THE BAPTISM OF CHRIST



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 78. LORENZO DI CREDI
ANBETUNG DER HIRTEN

L'ADORATION DES PÂTRES

THE ADORATION OF THE SHEPHERDS



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 79. LORENZO DI CREDI
VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



FLORENZ. UFFIZIEN

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 80. LUCA SIGNORELLI
HEILIGE FAMILIE

LA SAINTE FAMILLE

THE HOLY FAMILY



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 81. LUCA SIGNORELLI

MARIA DAS KIND ANBETEND

LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS

THE VIRGIN ADORING THE INFANT CHRIST



LORETO. SAGRESTIA DELLA CURA — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 82. **LUCA SIGNORELLI**

DER UNGLÄUBIGE THOMAS

THOMAS L'INCRÉDULE — THE UNBELIEVING THOMAS



LORETO. SAGRESTIA DELLA CURA — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 83. LUCA SIGNORELLI
ZWEI APOSTEL

DEUX APÔTRES — TWO APOSTLES



LORETO. SAGRESTIA DELLA CURA — PHOT. D ANDERSON. ROM

ABB. 84. LUCA SIGNORELLI

MUSIZIERENDER ENGEL

ANGE FAISANT DE LA MUSIQUE — MUSICAL ANGEL



LORETO. SAGRESTIA DELLA CURA — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 85. LUCA SIGNORELLI
MUSIZIERENDER ENGEL

ANGE FAISANT DE LA MUSIQUE — MUSICAL ANGEL



ORVIETO. DOM PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 86. **LUCA SIGNORELLI**
DIE VERDAMMTEN DES JÜNGSTEN GERICHTS
LES MAUDITS DU JUGEMENT DERNIER THE CONDEMNED OF THE LAST JUDGMENT



ORVIETO. DOM

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 87. LUCA SIGNORELLI

DIE AUSERWÄHLTEN DES JÜNGSTEN GERICHTS

LES ÉLUS DU JUGEMENT DERNIER

THE ELECT OF THE LAST JUDGMENT



ORVIETO. DOM

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 88. LUCA SIGNORELLI
DIE AUSERWÄHLTEN. AUSSCHNITT

LES ÉLUS. DÉTAIL

THE ELECT. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 89. LUCA SIGNORELLI

AUFERWECKUNG DER TOTEN. AUSSCHNITT

LA RÉSURRECTION DES MORTS. DÉTAIL

THE RESURRECTION OF THE DEAD. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 90. LUCA SIGNORELLI

WELTUNTERGANG. AUSSCHNITT

LA FIN DU MONDE. DÉTAIL

THE END OF THE WORLD. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 91. LUCA SIGNORELLI
DIE VERDAMMTEN. AUSSCHNITT

LES MAUDITS. DÉTAIL

THE CONDEMNED. DETAIL



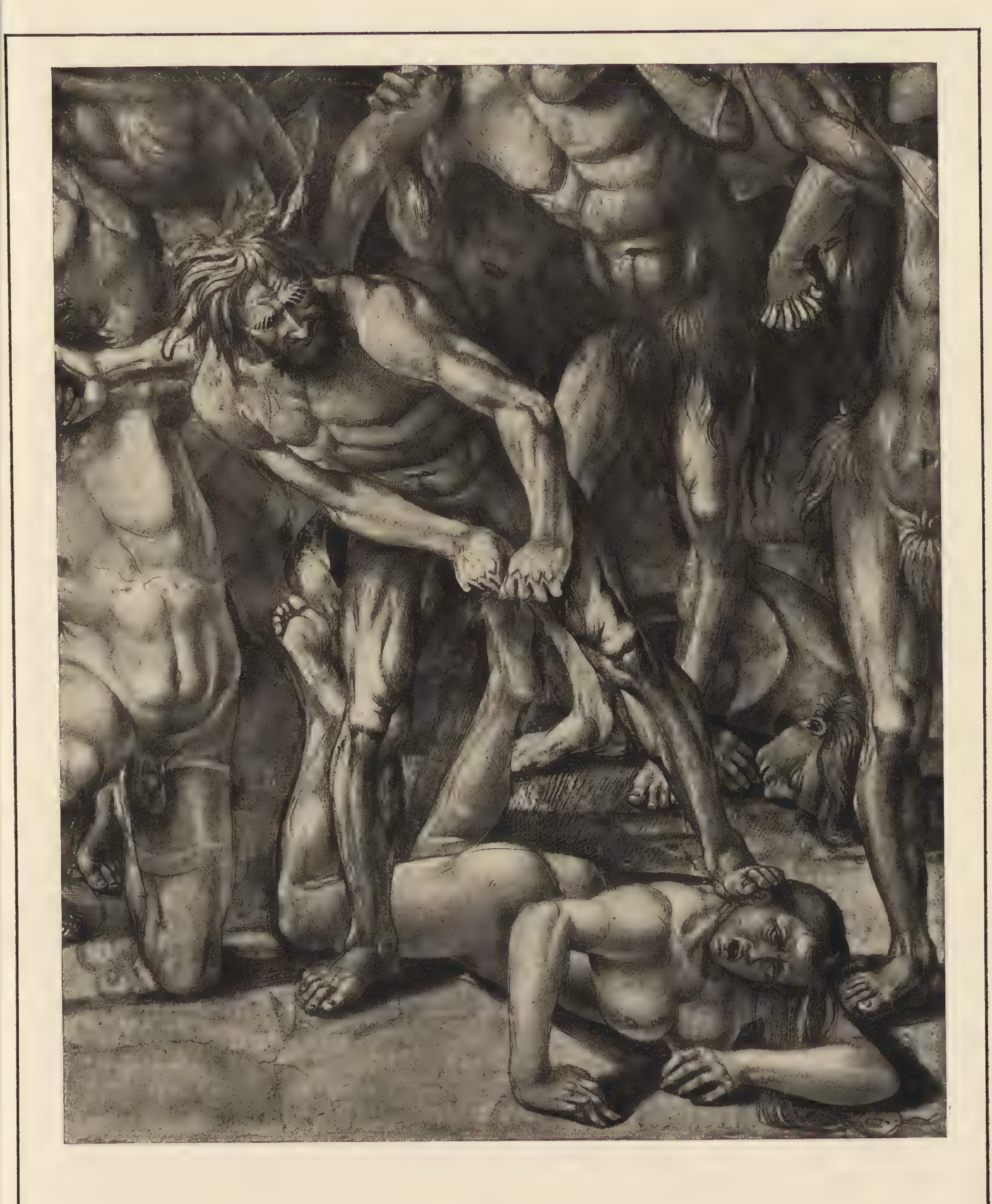
ORVIETO. DOM

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 92. LUCA SIGNORELLI
DIE VERDAMMTEN. AUSSCHNITT

LES MAUDITS. DÉTAIL

THE CONDEMNED. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 93. LUCA SIGNORELLI
DIE VERDAMMTEN. AUSSCHNITT

LES MAUDITS. DÉTAIL

THE CONDEMNED. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 94. LUCA SIGNORELLI

TATEN DES ANTICHRIST. AUSSCHNITT

LA PUISSANCE DE L'ANTECHRIST. DÉTAIL

THE DOINGS OF THE ANTICHRIST. DETAIL



ORVIETO. DOM

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 95. **LUCA SIGNORELLI**

TATEN DES ANTICHRIST. AUSSCHNITT

LA PUISSANCE DE L'ANTECHRIST. DÉTAIL

THE DOINGS OF THE ANTICHRIST. DETAIL



PERUGIA. DOM

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 96. **LUCA SIGNORELLI**

THRONENDE MADONNA MIT DEN HEILIGEN ONOPHRIUS, JOHANNES DEM TÄUFER, STEPHANUS UND HERCULANUS (1484)

LA VIERGE SUR UN TRÔNE AVEC ST. ONOPHRIUS, ST. JEAN-BAPTISTE, ST. ETIENNE ET ST. HERCULE

THE VIRGIN ENTHRONED, SURROUNDED BY ST. ONOPHRIUS, ST. JOHN THE BAPTIST, ST. STEPHEN AND ST. HERCULANUS



MODENA. PINAKOTHEK PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 97. **MARCO MELONI**

THRONENDE MADONNA MIT DEN HEILIGEN JOHANNES DEM TÄUFER, BERNHARDIN, JOHANNES DEM EVANGELISTEN UND FRANZ (1504)

LA VIERGE SUR UN TRÔNE AVEC ST. JEAN-BAPTISTE, ST. BERNARDIN, ST. JEAN L'EVANGÉLISTE ET ST. FRANÇOIS

THE VIRGIN ENTHRONED, SURROUNDED BY ST. JOHN THE BAPTIST, ST. BERNARDINE, ST. JOHN THE EVANGELIST AND ST. FRANCIS



FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 98. PIETRO PERUGINO
PIETA

PIÉTA

THE PIÉTÀ



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 99. PIETRO PERUGINO

MARIA ERSCHEINT DEM HEILIGEN BERNHARD

LA VIERGE APPARAIT À ST. BERNARD

THE VIRGIN APPEARS TO ST. BERNARD



ROM. VILLA ALBANI

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 100. PIETRO PERUGINO

ANBETUNG DES KINDES (1491)

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



CREMONA. S. AGOSTINO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 101. PIETRO PERUGINO

THRONENDE MADONNA MIT DEN HEILIGEN JACOBUS UND AUGUSTINUS (1494)

LA VIERGE SUR UN TRÔNE AVEC
ST. JACQUES ET ST. AUGUSTIN

THE VIRGIN ENTHRONED WITH
ST. JAMES AND ST. AUGUSTINE



FLORENZ. GALERIA PITTI

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 102. PIETRO PERUGINO

GRABLEGUNG CHRISTI (1495)

LA MISE AU TOMBEAU DE JÉSUS-CHRIST

THE ENTOMBMENT OF CHRIST



BOLOGNA PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 103. FRANCESCO FRANCIA

ANBETUNG DES KINDES (1499)

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

THE ADORATION OF THE INFANT CHRIST



FLORENZ. GALERIA PITTI

PHOT. A. MANNELLI & COMP. FLORENZ

ABB. 104. PIETRO PERUGINO

DIE HEILIGE MAGDALENA

STE. MADELEINE

ST. MAGDALEN



BERGAMO. ACADEMIA CARRARA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 105. FRANCESCO FRANCIA
KREUZTRAGENDER CHRISTUS

JÉSUS-CHRIST PORTANT LA CROIX

CHRIST BEARING THE CROSS



ROM. CASINO BORGHESE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 106. FRANCESCO FRANCIA

MADONNA IM ROSENHAG

LA VIERGE AU MILIEU DE ROSES

THE VIRGIN IN THE ROSEBOWER



ROM. CASINO BORGHESE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 107. **FRANCESCO FRANCIA**
DER HEILIGE STEPHANUS

ST. ETIENNE

ST. STEPHEN



MAILAND. BRERA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 108. FRANCESCO FRANCIA
VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION





BOLOGNA. S. GIACOMO MAGGIORE — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 110. LORENZO COSTA

THRONENDE MADONNA MIT DER STIFTER-FAMILIE BENTIVOGLIO (1488)

LA VIERGE SUR UN TRÔNE ENTOURÉE DE LA FAMILLE DE DONATEURS DES BENTIVOGLIO

THE VIRGIN ENTHRONED WITH THE FAMILY OF THE DONOR BENTIVOGLIO



BOLOGNA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 111. LORENZO COSTA

DER THRONENDE HEILIGE PETRONIUS ZWISCHEN DEN HEILIGEN FRANZ UND DOMINIKUS (1502)

ST. PÉTRONE SUR UN TRÔNE ENTRE ST. FRANÇOIS ET ST. DOMINIQUE

ST. PETRONIUS ENTHRONED BETWEEN ST. FRANCIS AND ST. DOMINIC



SIENA. PALAZZO PUBBLICO

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 112. **LORENZO VECCHIETTA**

DIE HEILIGE KATHARINA VON SIENA (1460)

STE. CATHERINE DE SIENNE

ST. CATHERINE OF SIENA



SIENA. ACADEMIA

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 113. **BENVENUTO DI GIOVANNI**

MADONNA MIT ENGELN. TEIL EINES TRIPTICHONS (1475)

LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES.
DÉTAIL D'UN TRIPTYQUE

THE VIRGIN WITH ANGELS.
DETAIL OF A TRIPTYCH



SIENA. ACADEMIA

PHOT. LOMBARDI. SIENA

ABB. 114. BENVENUTO DI GIOVANNI

DER ERZENGEL MICHAEL UND DIE HEILIGE KATHARINA. TEIL EINES TRIPTICHONS

(1475)

L'ARCHANGE ST. MICHEL ET STE. CATHERINE. DÉTAIL D'UN TRIPTYQUE

THE ARCHANGEL MICHAEL AND ST. CATHERINE. DETAIL OF A TRIPTYCH



SIENA. ACADEMIA

PHOT. LOMBARDI. SIENA

ABB. 115. BENVENUTO DI GIOVANNI

DIE HEILIGEN AMBROSIUS UND LUCIA. TEIL EINES TRIPTICHONS (1475)

ST. AMBROISE ET STE. LUCIE.
DETAIL D'UN TRIPTYQUE

ST. AMBROSIUS AND ST. LUCIE.
DETAIL OF A TRIPTYCH



SIENA. ACADEMIA — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 116. BENVENUTO DI GIOVANNI
HIMMELFAHRT CHRISTI. AUSSCHNITT (1491)

L'ASCENSION. DÉTAIL — THE ASCENSION. DETAIL



SIENA. S. AGOSTINO

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 117. MATTEO DI GIOVANNI
DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD (1482)

LE MASSACRE DES INNOCENTS

THE MASSACRE OF THE INNOCENTS



SIENA. ACADEMIA

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 118. **FRANCESCO DI GIORGIO**

KRÖNUNG MARIAS

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

THE CORONATION OF THE VIRGIN



SIENA. ACADEMIA

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 119. **FRANCESCO DI GIORGIO**

CHRISTUS WIRD VOR DER KREUZIGUNG ENTKLEIDET

JÉSUS EST DÉPOUILLÉ DE SES VÊTEMENTS AVANT D'ÊTRE CRUCIFIÉ

CHRIST BEREFT OF HIS CLOTHES BEFORE THE CRUCIFIXION



SIENA. S. DOMENICO

PHOT. LOMBARDI. SIENA

ABB. 120. FRANCESCO DI GIORGIO

GEBURT CHRISTI. AUSSCHNITT

LA NATIVITÉ DE JÉSUS-CHRIST. DÉTAIL

THE BIRTH OF CHRIST. DETAIL



SIENA. S. MARIA DE'SERVI

PHOT. LOMBARDI. SIENA

ABB. 121. MATTEO DI GIOVANNI

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. AUSSCHNITT (1491)

LE MASSACRE DES INNOCENTS. DÉTAIL

THE MASSACRE OF THE INNOCENTS. DETAIL



VOLTERRA. S. GIROLAMO

PHOT. GIACOMO BROGI. FLORENZ

ABB. 122. BENVENUTO DI GIOVANNI

VERKÜNDIGUNG MIT DEM ERZENGEL MICHAEL UND DER HEILIGEN KATHARINA (1466)

L'ANNONCIATION AVEC L'ARCHANGE ST. MICHEL ET STE. CATHERINE

THE ANNUNCIATION WITH THE ARCHANGEL MICHAEL AND ST. CATHERINE



PERUGIA. PINAKOTHEK — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 123. BENEDETTO BONFIGLI

VERKÜNDIGUNG MIT DEM HEILIGEN LUCAS

L'ANNONCIATION AVEC ST. LUC — THE ANNUNCIATION WITH ST. LUKE



PERUGIA. S. FIORENZO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 124. BENEDETTO BONFIGLI

MADONNA AUF WOLKEN THRONEND MIT DEN HEILIGEN PELLEGRINUS, FLORENTIUS, SEBASTIAN UND PHILIPPUS (1476)

LA VIERGE SUR DES NUAGES ENTOURÉE DE ST. PELLEGRIN, ST. FLORENT, ST. SÉBASTIEN ET ST. PHILIPPE

THE VIRGIN ENTHRONED ON CLOUDS WITH THE SAINTS PELLEGRINUS, FLORENTIUS, SEBASTIAN AND PHILIPPUS



ROM. GALERIA COLONNA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 125. NICCOLÒ ALUNNO
MARIA RETTET EIN KIND VOM TEUFEL

LA VIERGE SAUVE UN ENFANT
DES GRIFFES DU DIABLE

THE VIRGIN SAVING A
CHILD FROM THE DEVIL



FOLIGNO. S. NICCOLÒ

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 126. NICCOLÒ ALUNNO

KRÖNUNG MARIAS MIT DEN HEILIGEN ANTONIUS UND BERNHARDIN. AUSSCHNITT

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE AVEC ST. ANTOINE ET ST. BERNARDIN. DETAIL

THE CORONATION OF THE VIRGIN WITH ST. ANTHONY AND ST. BERNARDINE. DETAIL



PERUGIA. PINAKOTHEK

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 127. FRANCESCO BONSIGNORI
MADONNA MIT KIND IN DER GLORIE

MADONE

THE VIRGIN AND CHILD



FOLIGNO. S. BARTOLOMEO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 128. NICCOLÒ ALUNNO
MARTYRIUM DES HEILIGEN BARTOLOMAEUS
LE MARTYRE DE ST. BARTHÉLEMY
THE MARTYRDOM OF ST. BARTHOLOMEW



ROM. GALERIA DORIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 129. BERNARDO PARENTINO
DER HEILIGE ANTONIUS VERTEILT ALMOSEN

ST. ANTOINE DISTRIBUANT DES AUMÔNES

ST. ANTHONY DISTRIBUTING ALMS



ROM. GALERIA DORIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 130. BERNARDO PARENTINO

VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

LA TENTATION DE ST. ANTOINE

THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY



ROM. GALERIA DORIA — PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 131. BERNARDO PARENTINO
VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

LA TENTATION DE ST. ANTOINE — THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY



MODENA. PINAKOTHEK PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 132. MARCO MELONI
DER HEILIGE HIERONYMUS BÜSSEND

ST. JÉRÔME FAISANT PÉNITENCE THE PENITENCE OF ST. JEROME



MODENA. PINAKOTHEK | PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 133. BERNARDO PARENTINO
DER HEILIGE HIERONYMUS BÜSSEND. AUSSCHNITT

ST. JÉRÔME FAISANT PÉNITENCE. DÉTAIL | THE PENITENCE OF ST. JEROME. DETAIL



MODENA. PINAKOTHEK

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 134. BARTOLOMEO BONASIA
PIETA (1475)

PIÉTA

THE PIÉTÀ



CAGLI. S. DOMENICO

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 135. **GIOVANNI SANTI**
PIETA (1481)

PIÉTA

THE PIÉTÀ



FANO. S. MARIA NUOVA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 136. **GIOVANNI SANTI**
HEIMSUCHUNG

LA VISITATION

THE VISITATION



LUCCA. PINAKOTHEK

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 137. ART DES NEROCCIO UND FRANCESCO DI GIORGIO

HEIMSUCHUNG

LA VISITATION

THE VISITATION



PERUGIA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 138. **FIORENZO DI LORENZO**

MADONNA IN DER GLORIE UND DIE HEILIGEN PETRUS UND PAULUS ZU SEITEN EINER NISCHE (1487)

LA VIERGE DANS TOUTE SA GLOIRE ET ST. PIERRE ET ST. PAUL À CÔTÉ D'UNE NICHE

THE VIRGIN IN GLORY AND ST. PETER AND ST. PAUL BY THE SIDE OF A NICHE



PERUGIA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 139. FIORENZO DI LORENZO

ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES

ADORATION OF THE MAGI



PERUGIA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 140. FIORENZO DI LORENZO ?

WIEDERBELEBUNG EINES IM BRUNNEN ERTRUNKENEN MÄDCHENS DURCH DEN HEILIGEN BERNHARDIN (1473)

ST. BERNARDIN RESSUSCITE UNE JEUNE FILLE NOYÉE DANS UN PUITS

ST. BERNARDINE CALLS BACK TO LIFE A GIRL DROWNED IN A WELL



PERUGIA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 141. FIORENZO DI LORENZO ?

WIEDERBELEBUNG EINES ABGESTÜRZTEN DURCH DEN HEILIGEN BERNHARDIN (1473)

ST. BERNARDIN RESSUSCITE UN HOMME
S'ÉTANT BRISÉ LES OS EN TOMBANT

ST. BERNARD CALLS BACK TO LIFE
A MAN FALLEN FROM A PRECIPICE



SIENA. DOMBIBLIOTHEK

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 142. BERNARDINO PINTURICCHIO

DIE ANKUNFT DES KARDINALS CAPRANICA IN PIOMBINO

L'ARRIVÉE DU CARDINAL CAPRANICA À PIOMBINO

THE ARRIVAL OF CARDINAL CAPRANICA IN PIOMBINO



SIENA. DOMBIBLIOTHEK — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 143. BERNARDINO PINTURICCHIO

AENEAS SYLVIUS ALS GESANDTER DES KÖNIGS JACOB VON SCHOTTLAND

AENEA SILVIO AMBASSADEUR
DU ROI JACQUES D'ÉCOSSE

AENEA SILVIO AS AMBASSADOR
OF JAMES KING OF SCOTLAND



ROM. S. MARIA DEL POPOLO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 144. BERNARDINO PINTURICCHIO

DIE DELPHISCHE SIBYLLE

LA SIBYLLE DE DELPHES

THE DELPHIC SIBYL



ROM. S. MARIA DEL POPOLO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 145. **BERNARDINO PINTURICCHIO**

DIE ERITHREISCHE SIBYLLE

LA SIBYLLE D'ERYTHRÉE

THE ERYTHIAN SIBYL





ROM. APPARTAMENTO BORGIA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 147. **BERNARDINO PINTURICCHIO**

DISPUTATION DER HEILIGEN KATHARINA. AUSSCHNITT

LA DISPUTE DE STE. CATHERINE. DÉTAIL

THE DISPUTATION OF ST. CATHERINE. DETAIL



LONDON. NATIONALGALERIE

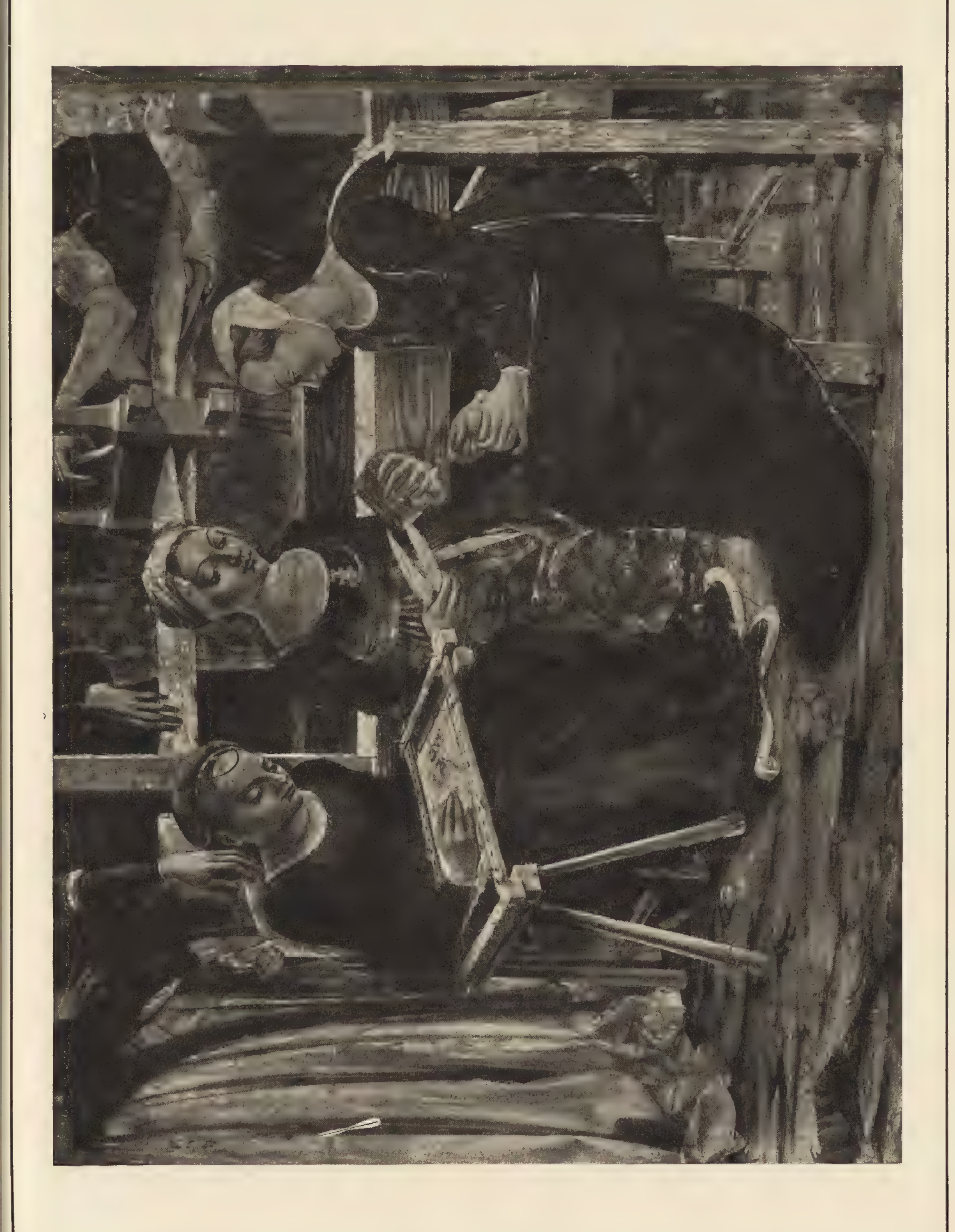
PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 148. **BERNARDINO PINTURICCHIO**

DIE FREIER ÜBERRASCHEN PENELOPE

LES PRÉTENDANTS SURPRENNENT PÉNÉLOPE

THE WOOERS SURPRISING PENELOPE



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 149. **FRANCESCO COSSA**

TRIUMPH DER MINERVA. AUSSCHNITT

LE TRIOMPHE DE MINERVE. DÉTAIL

THE TRIUMPH OF MINERVA. DETAIL



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA | PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 150. FRANCESCO COSSA
JAGDGESELLSCHAFT. AUSSCHNITT

EN CHASSE. DETAIL | A HUNTING PARTY. DETAIL



ROM. APPARTAMENTO BORGIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 151. BERNARDINO PINTURICCHIO

DER TÜRKENPRINZ DSCHEM AUS DER DISPUTATION DER HEILIGEN KATHARINA

LE PRINCE TURC DSCHEM DE LA DISPUTE DE STE. CATHERINE

THE TURKISH PRINCE DSCHEM FROM THE PICTURE OF ST. CATHERINE'S DISPUTE



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 152. FRANCESCO COSSA

TRIUMPH DER VENUS. AUSSCHNITT

LE TRIOMPHE DE VÉNUS. DÉTAIL

THE TRIUMPH OF VENUS. DETAIL



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 153. FRANCESCO COSSA
TRIUMPH DER VENUS. AUSSCHNITT

LE TRIOMPHE DE VÉNUS. DÉTAIL

THE TRIUMPH OF VENUS. DETAIL



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 154. **FRANCESCO COSSA**
ALLEGORISCHE FIGUR

FIGURE ALLÉGORIQUE

AN ALLEGORICAL FIGURE



FERRARA. PALAZZO SCHIFANOIA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 155. **FRANCESCO COSSA**
ALLEGORISCHE FIGUR

FIGURE ALLÉGORIQUE

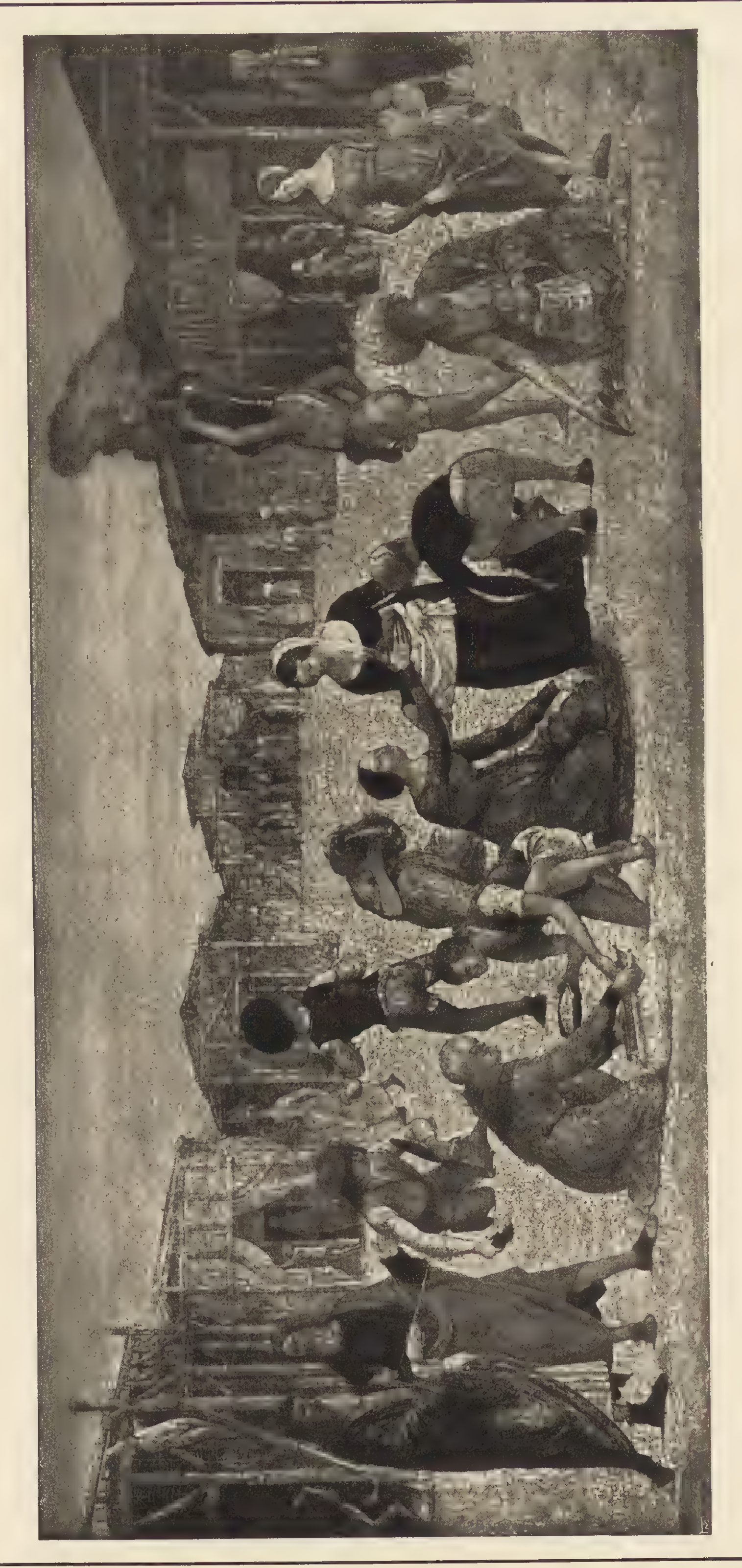
AN ALLEGORICAL FIGURE



ROM. GEMÄLDEGALERIE DES VATIKAN

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 156. FRANCESCO COSSA
LEGENDE DES HEILIGEN HYACINTH. AUSSCHNITT
LA LÉGENDE DE ST. HYACINTHE. DÉTAIL
THE LEGEND OF ST. HYACINTHE. DETAIL



LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 157. ERCOLE DE ROBERTI

MANNALESE DER ISRAELITEN IN DER WÜSTE

LES ISRAÉLITES RÉCOLTANT
LA MANNE DANS LA DÉSERT

THE ISRAELITES GATHERING
MANNA IN THE WILDERNESS



PADUA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 158. **ERCOLE DE ROBERTI**
SCHIFF DER ARGONAUTEN

LE NAVIRE DES ARGONAUTES

THE ARGONAUTS



LONDON. NATIONALGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 159. **BENOZZO GOZZOLI ?**

RAUB DER HELENA

L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE

THE CARRYING OFF OF HELEN



MAILAND. BRERA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 160. FRANCESCO COSSA
DER HEILIGE PETRUS

ST. PIERRE

ST. PETER



FERRARA. PINAKOTHEK PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 161. COSIMO TURA
DER HEILIGE HIERONYMUS

ST. JÉRÔME ST. JEROME



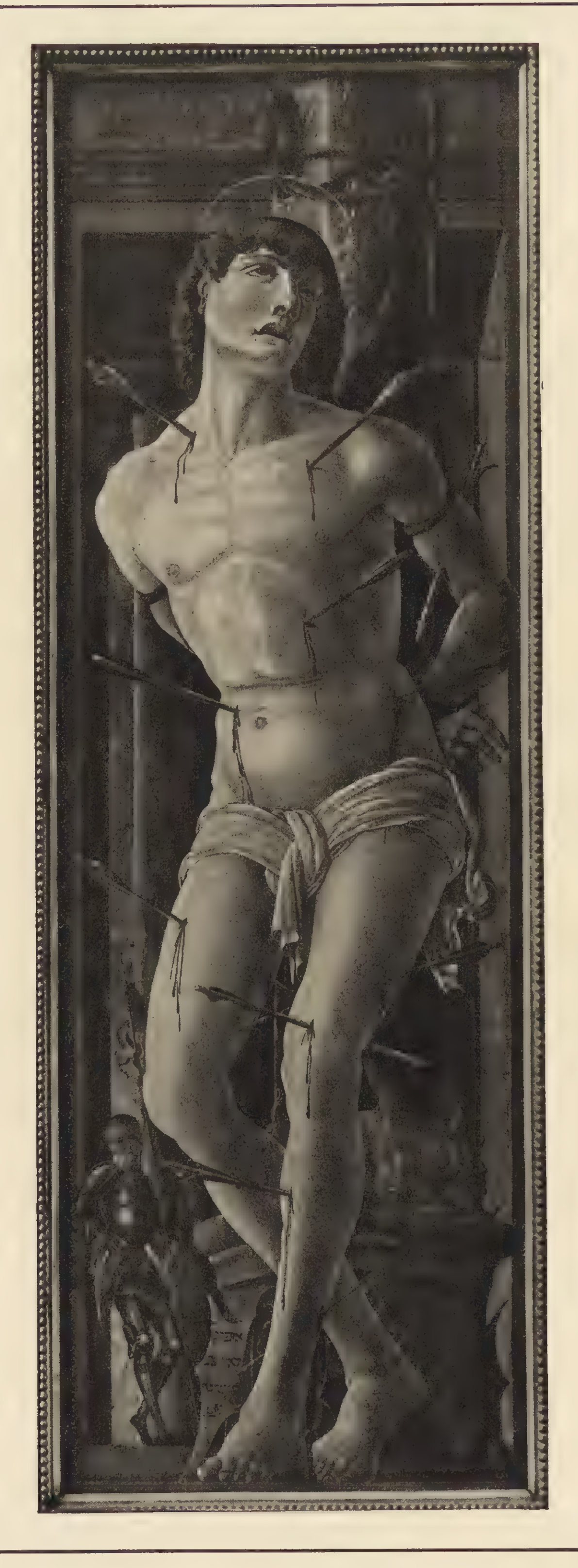
PARIS. LOUVRE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 162. PIETRO PERUGINO
DER HEILIGE SEBASTIAN

ST. SÉBASTIEN

ST. SEBASTIAN



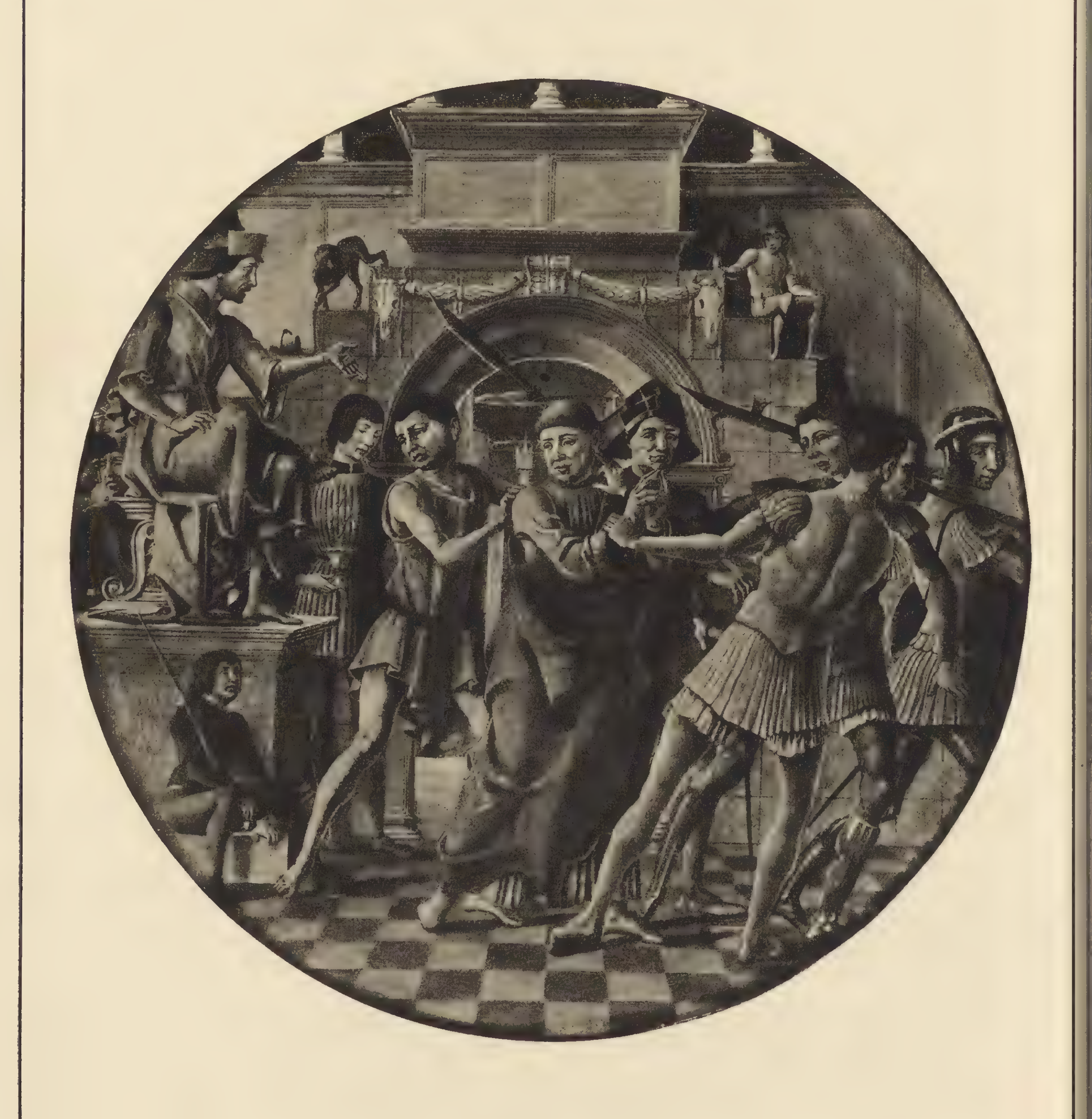
DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 163. COSIMO TURA
DER HEILIGE SEBASTIAN

ST. SÉBASTIEN

ST. SEBASTIAN



FERRARA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 164. COSIMO TURA

DER HEILIGE MAURELIUS WIRD ZUR HINRICHTUNG GEFÜHRT

ST. MAURÈLE EST CONDUIT AU SUPPLICE

ST. MAURELIUS BEING LED TO EXECUTION



FERRARA. PINAKOTHEK

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 165. **COSIMO TURA**

MARTYRIUM DES HEILIGEN MAURELIUS

LE MARTYRE DE ST. MAURÈLE

THE MARTYRDOM OF ST. MAURELIUS



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 166. **COSIMO TURA**
DER HEILIGE CHRISTOPHORUS

ST. CHRISTOPHE

ST. CHRISTOPHER





FLORENZ. ACADEMIA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 167. **FRANCESCO BOTTICINI ?**

DER HEILIGE LUDWIG UND DIE HEILIGE MONACA

ST. LOUIS ET STE. MONACA

ST. LOUIS AND ST. MONACA



VENEDIG. MUSEO CORRER

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 168. COSIMO TURA

PIETA

PIÉTA

THE PIÉTÀ



VENEDIG. PALAZZO LAYARD

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 169. **COSIMO TURA**
ALLEGORIE DES FRÜHLINGS

LE PRINTEMPS

THE ALLEGORY OF SPRING





LODI. INCORONATA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 171. GIOVANNI DELLA CHIESA
DIE HEILIGE KATHARINA

STE. CATHERINE

ST. CATHERINE



TREVIGLIO. S. MARTINO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 172. BERNARDINO BUTINONE

THRONENDE MADONNA MIT ENGELN

MADONE SUR UN TRÔNE
ENTOURÉE D'ANGES

MADONNA ENTHRONED
WITH ANGELS



TREVIGLIO. S. MARTINO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 173. BERNARDO ZENALE
DER HEILIGE MARTIN

ST. MARTIN

ST. MARTIN



TREVIGLIO. S. MARTINO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 174. BERNARDO ZENALE

DIE HEILIGEN LUCIA, CATHARINA UND MAGDALENA

STE. LUCIE, STE. CATHERINE
ET STE. MADELEINE

ST. LUCIA, ST. CATHERINE
AND ST. MAGDALEN



TREVIGLIO. S. MARTINO

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 175. BERNARDINO BUTINONE

DIE HEILIGEN JOHANNES DER TÄUFER, STEPHANUS, JOHANNES DER EVANGELIST

ST. JEAN-BAPTISTE, ST. ETIENNE
ET ST. JEAN L'EVANGÉLISTE

ST. JOHN THE BAPTIST, ST. STEPHEN
AND ST. JOHN THE EVANGELIST



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 176. FRANCESCO COSSA
VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



LODI. INCORONATA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 177. AMBROGIO BORGOGNONE
VERKÜNDIGUNG

L'ANNONCIATION

THE ANNUNCIATION



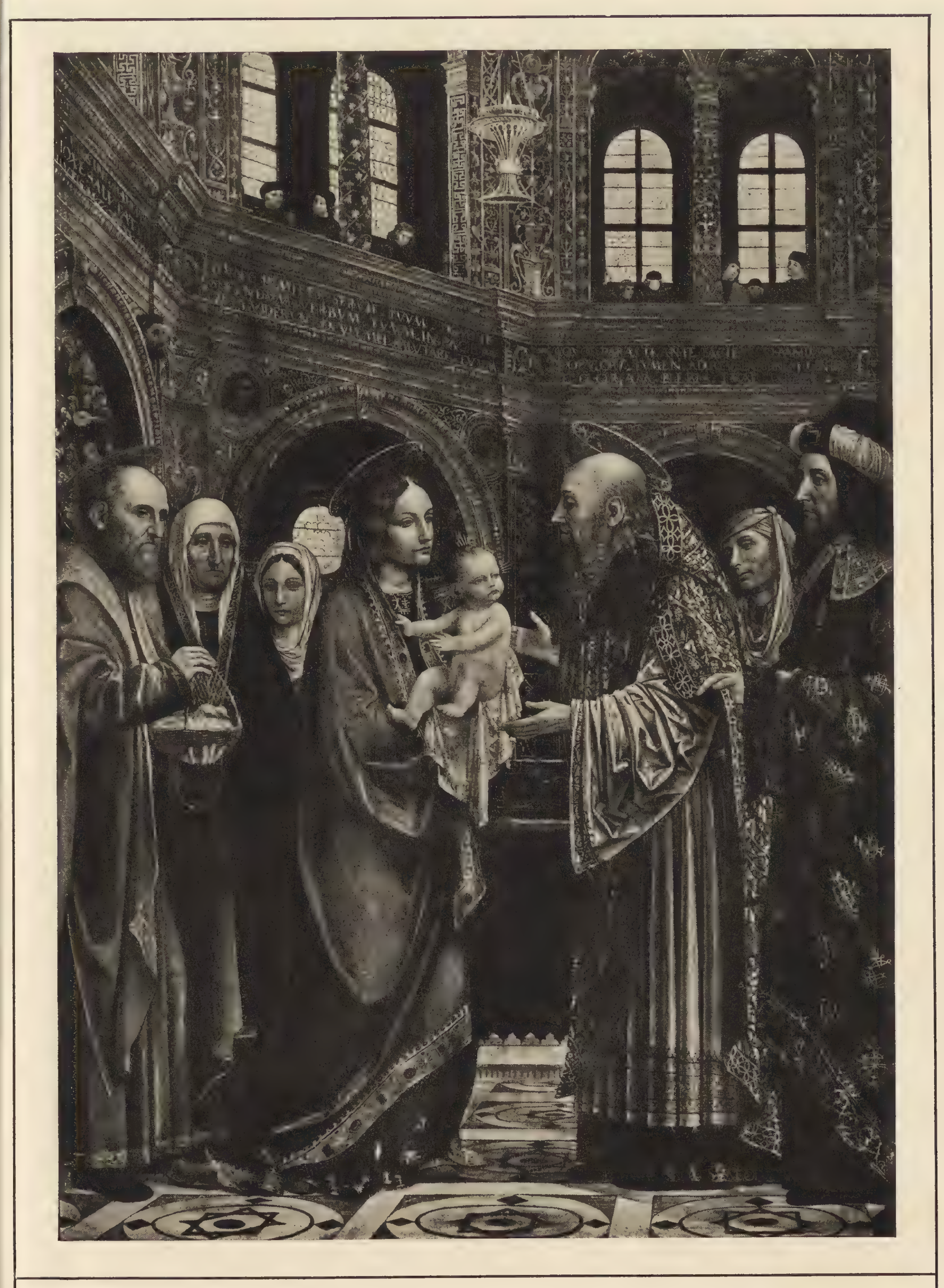
LODI. INCORONATA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 178. AMBROGIO BORGOGNONE
HEIMSUCHUNG

LA VISITATION

THE VISITATION



LODI. INCORONATA

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 179. AMBROGIO BORGOGNONE
DARBRINGUNG IM TEMPEL

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE



ROM. S. MARIA SOPRA MINERVA

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 180. FILIPPINO LIPPI

DISPUTATION DES HEILIGEN THOMAS VON AQUINO

LA DISPUTE DE ST. THOMAS D'AQUIN

THE DISPUTATION OF ST. THOMAS OF AQUINO



ROM. S. MARIA IN ARACELI PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 181. BERNARDINO PINTURICCHIO
BEGRÄBNIS DES HEILIGEN BERNHARDIN

L'ENTERREMENT DE ST. BERNARDIN THE ENTOMBMENT OF ST. BERNARDINE



ROM. APPARTAMENTO BORGIA — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 182. BERNARDINO PINTURICCHIO
DISPUTATION DER HEILIGEN KATHARINA. AUSSCHNITT
LA DISPUTE DE STE. CATHERINE. DÉTAIL — THE DISPUTATION OF ST. CATHERINE. DETAIL



ROM. S. MARIA SOPRA MINERVA — PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 183. **FILIPPINO LIPPI**

DISPUTATION DES HEILIGEN THOMAS VON AQUINO. AUSSCHNITT

LA DISPUTE DE ST. THOMAS D'AQUIN. DÉTAIL

THE DISPUTATION OF ST. THOMAS OF AQUINO. DETAIL.



ROM. S. MARIA IN ARACELI

PHOT. FRATELLI ALINARI. FLORENZ

ABB. 184. BERNARDINO PINTURICCHIO

BEGRÄBNIS DES HEILIGEN BERNHARDIN. AUSSCHNITT

L'ENTERREMENT DE ST. BERNARDIN. DÉTAIL

THE ENTOMBMENT OF ST. BERNARDINE. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 185. LUCA SIGNORELLI
MOSES GIBT SEIN TESTAMENT. AUSSCHNITT

MOÏSE DONNANT SON TESTAMENT
AUX HÉBREUX. DÉTAIL

MOSES GIVING HIS
TESTAMENT. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 186. LUCA SIGNORELLI
SZENEN AUS DEM LEBEN MOSIS

SCÈNES DE LA VIE DE MOÏSE

SCENES FROM THE LIFE OF MOSES



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 187. SANDRO BOTTICELLI
SCENEN AUS DEM JUGENDLEBEN MOSIS

SCÈNES DE LA JEUNESSE DE MOÏSE

SCENES FROM THE EARLY LIFE OF MOSES



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 188. PERUGINO UND PINTURICCHIO
ZIPPORA MIT DEN SÖHNEN MOSIS. AUSSCHNITT

ZIPPORA AVEC LES FILS DE MOÏSE

ZIPPORA WITH MOSES' SONS



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 189. **SANDRO BOTTICELLI**

DAS OPFER DES AUSSÄTZIGEN. AUSSCHNITT

LE SACRIFICE DU LÉPREUX. DÉTAIL

THE SACRIFICE OF THE LEPER. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 190. SANDRO BOTTICELLI
MOSES UND DIE TÖCHTER JETHROS. AUSSCHNITT

MOÏSE ET LES FILLES DE JETHRO. DÉTAIL

MOSES AND JETHROS' DAUGHTERS. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 191. PIERO DI COSIMO

UNTERGANG PHARAOS IM ROTEN MEER. AUSSCHNITT

LA MORT DE PHARAON
DANS LA MER ROUGE. DÉTAIL

PHARAOHS OVERTHROW
IN THE RED SEA. DETAIL



ROM, SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 192. COSIMO ROSELLI

ANBETUNG DES GOLDENEN KALBES. AUSSCHNITT

L'ADORATION DU VEAU D'OR. DÉTAIL

THE ADORATION OF THE GOLDEN CALF. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 193. PIERO DI COSIMO

ISRAELITEN AUS PHARAOS UNTERGANG IM ROTEN MEER. AUSSCHNITT

ISRAÉLITES DE: LA MORT DE PHARAON DANS LA MER ROUGE. DÉTAIL

ISRAELITES FROM PHARAOHS OVERTHROW IN THE RED SEA. DETAIL



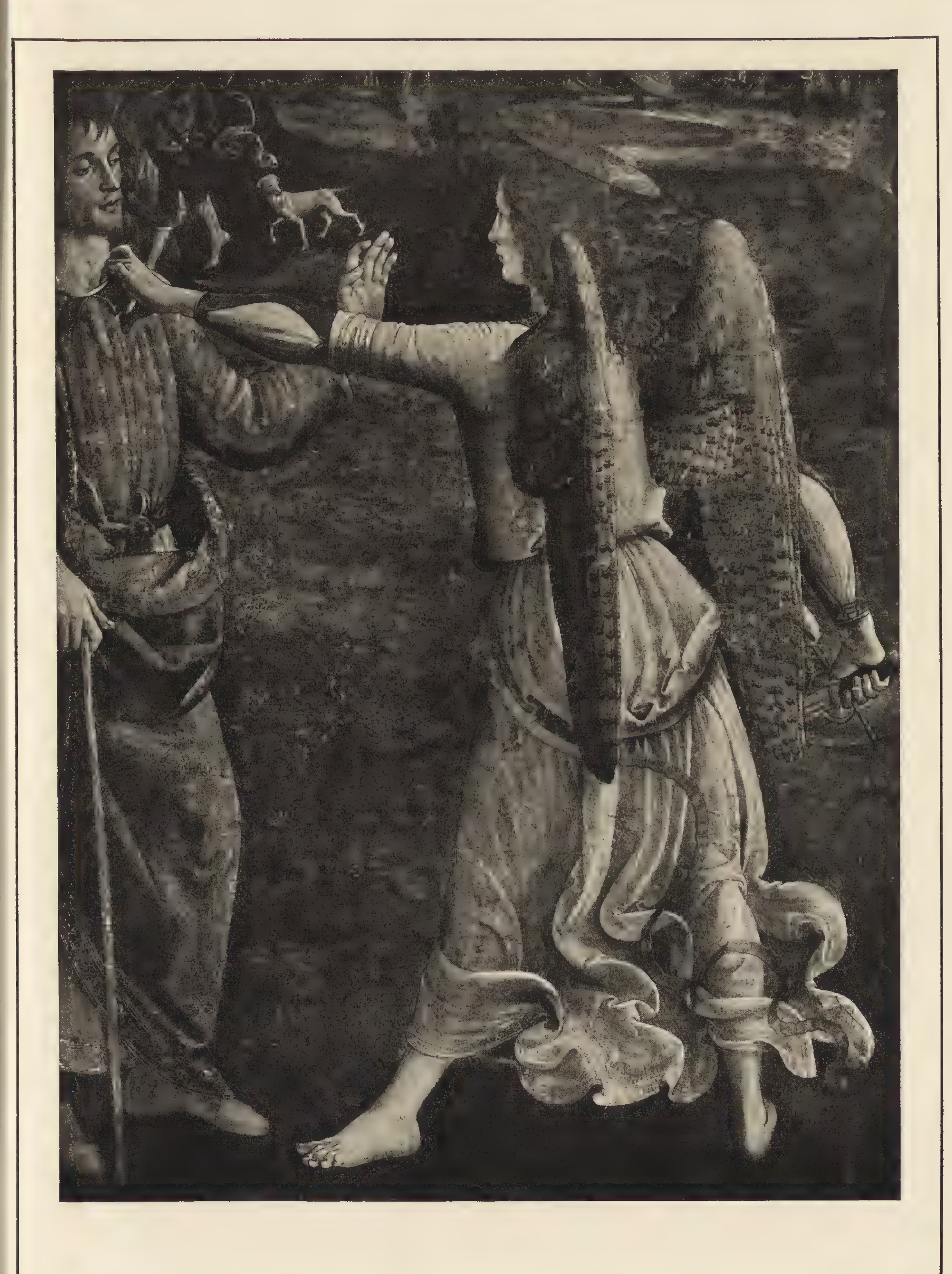
ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 194. LUCA SIGNORELLI
MOSES GIBT SEIN TESTAMENT. AUSSCHNITT

MOÏSE DONNANT SON TESTAMENT
AUX HÉBREUX. DÉTAIL

MOSES GIVING HIS
TESTAMENT. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE | PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 195. **PERUGINO UND PINTURICCHIO**

DER ENGEL DROHT MOSES ZU TÖTEN. AUSSCHNITT

L'ANGE MENACE MOÏSE DE LE TUER. DÉTAIL

THE ANGEL THREATENING TO KILL MOSES. DETAIL



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 196. PIETRO PERUGINO
SCHLÜSSELÜBERGABE

JÉSUS REMET LES CLEFS À ST. PIERRE

THE HANDING OVER OF THE KEYS



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 197. DOMENICO GHIRLANDAIO
BERUFUNG DER ERSTEN JÜNGER

JÉSUS NOMME SES PREMIERS DISCIPLES

THE CALL OF THE FIRST DISCIPLES



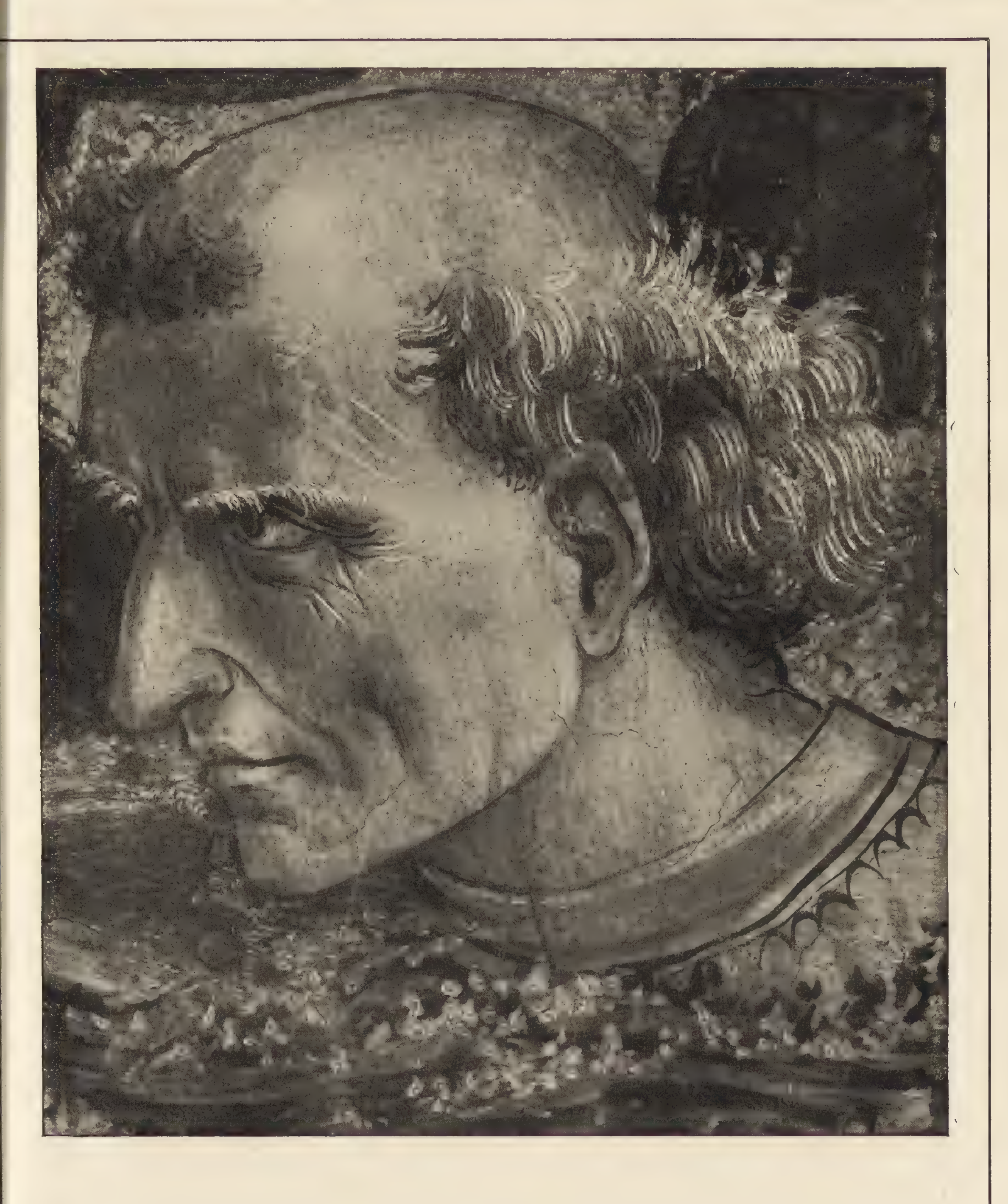
ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 198. LUCA SIGNORELLI
KOPF AUS DEM TESTAMENT DES MOSES

TÊTE DU TESTAMENT DE MOÏSE

HEAD FROM THE TESTAMENT OF MOSES



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE | PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 199. PIERO DI COSIMO

KOPF EINES ALTEN KRIEGERS AUS PHARAOS UNTERGANG IM ROTEN MEER

TÊTE DE VIEUX GUERRIER DE: LA MORT DE PHARAON DANS LA MER ROUGE

HEAD OF AN OLD WARRIOR FROM PHARAOHS OVERTHROW IN THE RED SEA



ROM. SIXTINISCHE KAPELLE

PHOT. D. ANDERSON. ROM

ABB. 200. SANDRO BOTTICELLI

MOSES AUS DER BESTRAFUNG DATANS UND ABIRAMS

LE MOÏSE DU CHÂTIMENT DE DATHAN ET D'ABIRON

MOSES FROM DATAN'S AND ABIRAM'S CHASTISEMENT

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN BILDERN

Die Anmerkungen enthalten neben kurzen biographischen Notizen die für das Verständnis der Bilder notwendigen inhaltlichen Erklärungen. Der weiterhin kunsthistorisch interessierte Leser findet hier kurze, keineswegs erschöpfende Hinweise und ebenfalls weiterleitende, aber nicht vollständige Bibliographie.

NICCOLÒ DI LIBERATORE MARIANI DA FOLIGNO gen. ALUNNO

um 1430—1502. Zeitgenosse Verrocchios, Turas und Crivellis, mit denen er den starken barocken Charakter seiner immer mehr zu krampfiger Härte erstarrenden Kunst teilt. Von Crivelli, der in den Marken arbeitete, vielleicht beeinflußt. Seine Anfänge schließen sich an die weiche Formengebung und landschaftliche Stimmung Gentile da Fabrianos an. (Frenfanello-Cibo 1872)

125 MARIA RETTET EIN KIND VOM TEUFEL. Gewandung der Madonna im Stil des Gentile da Fabriano. Das Kind und das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund wie bei Piero della Francesca. Text S. 19.

126 KRÖNUNG MARIÄ, in der Kapelle des heiligen Antonius, die den Ruspoli von Camerino gehört. Die beiden Heiligen hat man sich in ganzer Figur, kniend vor einer weiten Tallandschaft mit dem heiligen Georg, der den Drachen tötet, zu ergänzen. Text S. 22.

128 MARTER DES BARTOLOMÄUS. Letztes Werk Alunnos, seinem Sohne Lattanzio hinterlassen, der es vollendete. Vielleicht von deutschen Holzschnitten inspiriert. Der Apostel Bartolomäus soll nach der Legende das Christentum in Indien gelehrt haben, wo er den Märtyrertod, indem er gehäutet wurde, erlitt. Text S. 42.

BARTOLOMEO BONASIA

† 1527. Modenesischer Maler. Vielleicht Schüler Piero della Francescas oder Fr. Cossas.

134 PIETA. Einziges erhaltenes Werk, aber geeignet, eine hohe Meinung von dem Künstler zu erwecken. Auf einem Zettel am Sarkophag die Inschrift: „1475 (od. 1485?) Hoc opus pinxit Bartholomeus de Bonasciis." Text S. 44.

BENEDETTO BONFIGLI

† 1496. Seine zeitliche und künstlerische Stellung entspricht der Benozzo Gozzolis als Vermittler zwischen der älteren umbrischen Malerei, Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, und der jüngeren, Pinturicchio, Perugino. (Bombe, Repertorium 1909)

VERKÜNDIGUNG. Frühwerk für den 1444 vollendeten Audienzsaal der Notare. In der Loggia über der Madonna Motive venezianischer Gotik. Die Landschaft links über der Balustrade nach mittelalterlicher Weise auf Goldgrund. Text S. 40. *Abb. 123*

MADONNA AUF WOLKEN. Zur Zeit der Pest als Prozessionsstandarte (Gonfalone) für die Bruderschaft von San Fiorenzo gemalt. Die Heiligen empfehlen die durch die furchtbare Epidemie geängstigte Menschenmenge dem Schutze und der Gnade der Gottesmutter. Unten in der Mitte hält ein Engel ein langes Pergamentblatt, dessen Inschrift die Menschheit ermahnt, ihre Sünden zu bedenken und die Jungfrau Maria um Gnade anzuflehen. Text S. 40. *Abb. 124*

FRANCESCO BONSIGNORI

1455—1519. Veronesischer Künstler, von den Vivarini und Mantegna stark beeinflußt.

MADONNA. Ehemals Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben, aber mit der reinen und scharfen Zeichnung reich zusammengeschobener Falten, stachlicher Blätter und derber Körperformen schon längst als paduanisch erkannt. Übereinstimmung des Madonnenkopfes und der großen Engel mit denen eines weicher und malerischer behandelten Halbfigurenbildes der Galerie Layard in Venedig. Text S. 20. *Abb. 127*

AMBROGIO DI STEFANO DA FOSSANO GEN. BORGOGNONE

U. 1445—1523. Bedeutendster Vertreter der mailändischen Schule, wahrscheinlich Schüler von Vincenzo Foppa. (Beltrami 1895; Zappa, L'Arte XII.)

Tafeln aus der Incoronata zu Lodi, VERKÜNDIGUNG, HEIMSUCHUNG, DARBRINGUNG IM TEMPEL, zu denen man als viertes Stück die Anbetung der Könige hinzunehmen muß. Die Bilder — entstanden vielleicht im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, später als das zerstörte Absisfresko derselben Kirche von 1498 — entsprechen dem letzten Stile Ghirlandaios, d. h. einem wohlabge- *Abb. 177 bis 179*

wogenen Verhältnis zwischen Figuren und Raum und einfach ruhiger Darstellung des Geschehens. Das eckig Herbe und zeichnerisch Feste des Quattrocento bricht in allen Einzelheiten noch durch. Die reiche Pracht der Dekoration läßt uns daran denken, daß der Künstler 1490—94 an der Ausschmückung der Certosa in Pavia beteiligt war. Die Architektur auf der Darbringung im Tempel reproduziert die Incoronata zu Lodi. Die Behandlung des Durchblickes auf der Verkündigungsdarstellung weist auf die in Oberitalien einflußreichste venezianische Malerei hin.

SANDRO DI MARIANO DI VANNI FILIPEPI, GEN. BOTTICELLI 1444—1510 (Ullmann 1893, Steinmann 1903, Rusconi 1908)
Die relative Vollständigkeit der Abbildungen nach Hauptwerken Botticellis erlaubt einen Überblick über die für die Zeit typische Entwicklung zu geben, so daß eine systematische Gruppierung der Werke versucht werden soll.
1. Malerisch bewegter Stil mit pathetisch erzählendem Inhalt. Holofernes im Zelt (15). Judith (18). Fortezza 1470. Sebastian 1474 (17). Anbetung der Könige (56). Vorwiegend landschaftlicher Hintergrund mit dunstiger Ferne, schillernde Färbung und zerstreuende Beleuchtung, lebendige, zum Teil naturalistische Figuren. Nachwirkung Filippo Lippis, aber Vordergrundsstil und Flächenfüllung wie bei den Pollaiuoli.
2. Architektonisch komponierender und skulptural bewegter Stil mit lyrisch (allegorisch) pathetischem Inhalt. Hieronymus hinter dem Vorhang, Verleumdung des Appelles (40), Madonna mit 6 Heiligen (37), Augustin Fresko 1480 (59). Vorwiegend architektonischer, das Bild beherrschender Hintergrund, plastisch runde, aber in einem Plan aneinandergereihte Figuren mit strengerer Zeichnung und Komposition. Figuren, anfangs klein im Verhältnis zum Raum, allmählich wachsend. Einfluß Mantegnas, beginnend schon mit Anbetung der Könige.
3. Linear stilisierender, dekorativer Stil mit erotisch mystischem Inhalt. Magnificat (44). Pallas (22). Fresken in Rom 1481—83 (187, 189, 190, 200). Primavera (20). Venus und Mars (26). Geburt der Venus (21). Madonna mit den beiden Johannes 1485 (36). Fresken der Villa Lemmi 1486 (34, 35). Vorwiegend stilisierter, flacher Hintergrund. Zunehmend härtere Zeichnung und Erstarrung des Gefühls. Sienesisch-umbrischer Art nahe.
4. Linear stilisierender, hieratischer Stil mit religiös mystischem Inhalt in erstarrtem Pathos. Krönung Marias 1488. Verkündigung 1490 (42). Beweinung Christi (43). Geburt Jesu 1500 (41). Letzte Konsequenz des dritten Stiles, nur im Gefühl umschlagend. Bedingt durch Savonarola.

AUFFINDUNG DES LEICHNAMS DES HOLOFERNES. *Abb.* Die Offiziere des Holofernes — nach dem biblischen Bericht (Buch Judith 14, 12) nur einer — finden den Rumpf ihres erschlagenen Feldherrn nackend ausgestreckt auf dem Bette liegend.
Wie die Heimkehr der Judith von Rodolfo Sirisatti der Herzogin Bianca Capello für ihr Studio geschenkt. Für die frühe Entstehung, um 1470, sprechen das barocke Zusammendrängen der Figuren, starke Verkürzungen, die Wahl des dramatisch-pathetischen Momentes, die vollplastische Modellierung und stark flackernde, malerische Behandlung glühender Farben.

DER HEILIGE SEBASTIAN. *Abb.* 1474 für die Kirche S. Maria Maggiore zu Florenz gemalt, zur Aufhängung an einen Pfeiler bestimmt. Vergleiche Christus auf der Taufe Verrocchios (Abb. 76). Dagegen erinnern die kühne Überschneidung des in das Bild hineinragenden Baumstammes, die schräg sich schneidenden Pläne des Hintergrundes, der mit spitzen Türmen befestigte Hafen und die helle, blasse Färbung an ferraresische Bilder. (Vgl. Herbst von Fr. Cossa Abb. 170, Madonna in Berlin von Cosimo Tura.)
Sebastian, Präfekt der ersten Kohorte unter den Kaisern Diocletian und Maximian, ist heimlicher Christ, macht Proselyten und vollbringt wunderbare Heilungen. Er wird verraten und von den Kaisern zum Tode durch Erschießen verurteilt. Die Bogenschützen verlassen ihr Opfer, als sie glauben, ihr Werk getan zu haben. Irene, eine Christin, die den Märtyrer begraben will, findet ihn noch lebend und pflegt ihn in ihrem Hause. Nach wenigen Tagen geheilt, fordert Sebastian die vorbeikommenden Kaiser heraus und wird, zum zweiten Male verurteilt, zu Tode gepeitscht.
Von den verschiedenen Typen, den Märtyrer Sebastian darzustellen, dem florentinisch erzählenden, — das Martyrium selbst mit den Peinigern, die schießen und Bogen spannen — der umbrisch-statuarischen — Sebastian in

schöner Pose —, der sienesisch-verklärenden, — Sebastian siegreich mit der Märtyrerkrone in der Hand neben der Madonna — und der oberitalienisch-pathetischen,—Sebastian nach dem Martyrium im Schmerz sich windend — hat Botticelli den oberitalienischen (ferraresischen) übernommen, aber florentinisch charakterisierend abgeschwächt. Text S. 50.
(Von Hadeln, Die wichtigsten Darstellungsformen des h. Sebastian etc., Straßburg 1906.)

. 18 HEIMKEHR DER JUDITH. Der etwas breitgedrückte Kopf der Magd Ambra, der Typus Fra Diamantes, des Mitarbeiters Filippo Lippis, die außerordentlich luftige und schillernde Behandlung der Farben, die Dreidimensionalität der Körper und Bewegungen und die duftige, an der stark verkürzten Stadtmauer sich entlang erstreckende Landschaft, das Tal Bethulien, könnten frisch aus Filippo Lippis Werkstatt herausgekommen sein. Text S. 29.

. 19 d 20 DER FRÜHLING (Primavera). (Warburg, Botticellis Geburt der Venus und Frühling 1892.) Besser das „Reich der Venus", da Venus als Herrscherin, nach Art einer thronenden Madonna, vor einer Lorbeerfolie unter einem halbkreisförmigen Bogen von Baumästen gebietend steht. In der Gestalt des Merkur, der mit einem Stab in die Baumkrone hineinstößt, wohl um die Wolken zu verscheuchen, hat man Giuliano de' Medici, in der Venus dessen Geliebte Simonetta erkennen wollen. Doch gehen beider Köpfe nicht über die allgemein typischen Züge Botticellischer Madonnen und jugendlicher Heiligen hinaus.
Die Darstellung geht zurück auf eine Episode in dem Gedichte Polizians „La Giostra", das das Turnier Giuliano de' Medicis vom Jahre 1475 verherrlicht. Die Entstehungszeit des Gedichtes schließt natürlich eine Entstehung des Bildes in der ersten Hälfte der achtziger Jahre nicht aus.

. 21 DIE GEBURT DER VENUS. Besser „die Landung der Venus auf Cypern". Um die Mitte der achtziger Jahre für Lorenzo de' Medici, ebenfalls in Übereinstimmung mit einer Episode in Polizians „Giostra" gemalt. Polizian beschreibt eine Reihe von Reliefs, die die Pfosten des Palastes der Venus schmücken, und unter diesen (in Anlehnung an den homerischen Hymnus auf Aphrodite) ein Relief mit der Ankunft der schaumgeborenen Venus auf Cypern. Botticelli schließt sich bis auf die Zahl der Nymphen (bei Polizian drei), die Venus am Strande mit dem Sternenmantel empfangen, an Polizians Schilderung an. Die Darstellung der beiden Zephire entspricht Albertis Regel, alle Bewegungen in einer Drapierung zum Ausdruck zu bringen, aber sie dadurch zu motivieren, daß man den Kopf des Zephirs auf dem Bilde anbringt, durch dessen Blasen das Gewand in Bewegung gerät. Text S. 12, 21, 22, 23.

Abb. 22 PALLAS UND ZENTAUR. Lange verschollen, 1895 in den Privatgemächern des Palazzo Pitti aufgefunden. Der Schmuck des Gewandes der Pallas, Lorbeer und drei ineinandergeflochtene Ringe, und die Farben Weiß, Grün und Rot, haben das Bild als Allegorie der segensreichen Herrschaft Lorenzos de' Medici auffassen lassen, für den das Bild gemalt wurde. Pallas ölzweigbekränzt, Symbol der Ordnung und segenspendenden Friedens, züchtigt einen Zentauren, Symbol zügelloser, eigenmächtiger Unbotmäßigkeit. Text S. 21.

Abb. 23 und 24 KAMPF ZWISCHEN AMOR UND KEUSCHHEIT. TRIUMPH DER KEUSCHHEIT. Die beiden Allegorien sind im Stil so verwandt, daß sie demselben Künstler angehören könnten. Die gemessenere und rhytmischere Bewegung, die weichere Modellierung und die schönen tiefen Landschaftsgründe mit ihren ruhigen breiten Flächen sind am ehesten einem Umbrier oder gar Peruginer zuzutrauen. Die Stadt im Hintergrund des Triumphes der Keuschheit ist wohl Florenz. Text S. 15.

Abb. 52 SALOME. Dieses Täfelchen bildet zusammen mit drei anderen, Christus im Grabe, Vision des Augustin, Tod des Augustin, die Predella zu der thronenden Madonna mit Heiligen (Abb. 37). Die grelle Bemalung, in der Orange- und Zinnoberfarben sich roh, aber nicht ohne Pikanterie bemerkbar machen, läßt diese Predellen als Schülerarbeit erkennen. In der flüchtigen und fleckigen, fast n japanischer Art silhuettenhaft skizzierend aufgetragenen landschaftlichen Umgebung macht sich am ehesten die Hand Jacopo di Sellaios bemerkbar. (Vgl. Abb. 30—33)

Abb. 26 MARS UND VENUS. Das Sujet des Bildes ist ebenfalls dichterisch in Strophen der Giostra Polizians behandelt. Aber die Vermutung, daß Mars Giulian, Venus Simonetta Vespucci darstellen sollen, findet auch hier in den typischen Zügen der beiden Figuren keinen Anhalt. Stilistisch steht das Bild mit der Primavera auf einer Stufe. Text S. 13.

Abb. 28 SELBSTBILDNIS. Ausschnitt aus der Anbetung der Könige (Abb. 56), die er im Alter von etwa 30 Jahren gemalt hat.

Abb. 29 ALLEGORIE DER FRUCHTBARKEIT, dadurch symbolisiert, daß sich das junge Mädchen mit beiden Händen Milch aus dem Busen drückt. Wegen der etwas flauen und süßlichen Behandlung hat man es eine Karikatur auf Botticelli genannt. Die flüchtigere und malerischere Haarbehandlung (vgl. Filippino Lippi), die silhuettenhafte Landschaft, der perlende Schmuck nähern sich der Art Sellaios. (Vgl. Abb. 30—33)

Abb. 34 und 35 DIE WANDGEMÄLDE DER VILLA LEMMI, Anläßlich der Vermählung Lorenzo Tornabuonis, des ältesten Sohnes des reichen Giovanni, eines Freundes und Onkels des Magnifico, mit Giovanna degli Albizzi 1486 in der zwischen Florenz und Fiesole gelegenen Villa von Botticelli gemalt.

Die vier Frauen sind bald als die Grazien, die unter Vortritt der Venus Giovanna Blumen bringen (vgl. die Primavera und die Holzträgerin in Rom), bald als die vier Kardinaltugenden gedeutet worden. Rechts ein Putto (Amor ?) als Wappenhalter.

Auf dem Thron, vor den in der Lichtung eines Haines Lorenzo Tornabuoni von einer Frauengestalt, der „Dialektik", geführt wird, sitzt mit dem Bogen in der Hand die „summa philosophia", die höchste der Wissenschaften. Neben ihr unten die Geometrie mit Winkelmaß, die Astronomie mit einem Himmelsglobus, die Musik mit der Orgel. Darüber Arithmetik mit einem Täfelchen, auf dem algebraische Formeln stehen, Grammatik als Matrone gekleidet mit Skorpion und Gerte, und die Rhetorik mit einer halb entfalteten Schriftrolle. Der Putto, von dem nur der Kopf erhalten ist, war wohl gleichfalls ein Wappenhalter. Text S. 15, 21.

Abb. 36 THRONENDE MADONNA MIT DEN BEIDEN JOHANNES. 1484 von Agnolo di Bardi für den Altar in seiner Kapelle in S. Spirito in Florenz in Auftrag gegeben.

Hinter Johannes dem Evangelisten ist Kopf und Hals seines Tieres, des Adlers sichtbar. Auf dem flatternden Bande am Stabe des Täufers die Inschrift: Ecce agnus dei qui tollis pechata mundi. Unten das kleine Bildchen mit dem Gekreuzigten ist ein Hinweis auf künftige Leiden, geeignet, die bekümmerte Miene Marias zu motivieren. Text S. 20.

THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN. Gemalt Ende der siebziger Jahre für den Altar der heiligen Jungfrau und der heiligen Katharina im Kloster des heiligen Barnabas. Das Bild schloß ehemals mit den Medaillons der Nischen ab und wurde später von anderer Hand erhöht. Die ursprüngliche Überschneidung der Architektur stimmt zu der Darstellung des Augustin in Ognissanti (Abb. 59). Die kräftige Architektur erinnert an mantegneske Bestrebungen.

Auf der obersten Thronstufe die Inschrift Vergine madre Figlia del tuo Figlio. (Dante, Paradies. 23. Gesang.) Zwei von den Engeln halten Nägel und Dornenkrone als Zeichen künftigen Martyriums in den Händen. Text S. 15.

DIE VERLEUMDUNG DES APPELLES. Botticelli schenkte das Bild seinem Freunde, dem Florentiner Edelmann Antonio Segni. Den Stoff des Gemäldes, den Lucian als Inhalt eines Bildes des Appelles ausführlich beschrieben hatte, hatte Leon Battista Alberti in seinem Traktat über die Malerei den Künstlern empfohlen. Es ist eine Allegorie auf die Verleumdung, mit der der Maler Appelles die gegen ihn von seinem Nebenbuhler Antiphilus beim König Ptolemäus von Ägypten erhobenen Beschuldigungen geißeln wollte. Der König mit Eselsohren, also den Einflüsterungen der Unwissenheit und des Argwohns besonders leicht zugänglich, streckt befehlend die Rechte aus gegen den Jüngling, den die fackeltragende und von List und Täuschung mit Rosen geschmückte Verleumdung an den Haaren herbeizieht, während die zerlumpte Männergestalt des Neides anklagend vorausschreitet. Hinter ihnen schleicht als altes Weib in Lumpen die Reue einher und sieht sich nach der nackten Wahrheit um, der Gestalt, die Botticellis eigenste Erfindung ist, durch kein Vorbild motiviert.

Wenn irgendein Werk, so paßt dieses zu Polizians Tempel der Venus, der von Vulcan mit Reliefs geschmückt ist. Die Reliefs selber — heidnische Darstellungen von ovidischen Liebesgeschichten und spätantiken Satyr-, Faun- und Kinderszenen in bewegt frivolem Stil (u. a. Apoll und Daphne, Putten mit Löwen spielend, eine Satyrfamilie, Satyrn eine Nymphe belauschend, eine Frau, die einen Zentauren, auf dessen Rücken ein Amor reitet, hinter sich herzieht) — gehören ganz in den Vorstellungskreis der Dichtungen Polizians und des Freundeskreises Lorenzos.

Eine gewisse Rundung und räumliche Fülle der Figuren, helle, duftige Färbung, weiche Modellierung (man vergleiche diese Venus mit der späteren hart und streng gezeichneten [Abb. 21.]), die starke räumliche Vertiefung der wie bei Augustin (Abb. 59) und der thronenden Madonna (Abb. 37) überschnittenen und wie bei den Ferraresen überreich mit Statuen und Reliefs geschmückten Architektur, lassen in diesem Bilde ein Frühwerk Botticellis sehen, solange nicht Dokumente dagegensprechen.

41 GEBURT JESU. Das ganze Bild baut sich in vier Zonen symmetrisch geordneter Menschengruppen auf. Die unterste: drei Paare von Engeln und Mönchen in inbrünstiger Umarmung, wahrscheinlich die drei Märtyrer des Dominikanerordens, Savonarola, Dom. Buonvicini di Pescia und Sylvestre Maruffi. Neben ihnen flüchten Teufel in eine Felsspalte. Darüber die Mittelgruppe, Maria und Joseph vor der strohdachbedeckten Felsengrotte das Kind anbetend, an den Seiten die Könige und Hirten, von Engeln auf die Mittelgruppe gewiesen. Darüber, wie unsere Abbildung erkennen läßt, auf dem Dach der Hütte drei Engel, die das gloria in excelsis singen, zu oberst der Engelreigen.

42 VERKÜNDIGUNG, von Benedetto di Ser Giovanni Guardi für seine 1490 geweihte Familienkapelle im Kloster der Mönche von Castello, der jetzigen Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi, bestellt. Text S. 35.

43 BEWEINUNG CHRISTI. Wahrscheinlich das Bild, das von Vasari in S. Maria Maggiore „allato alla capella de' Panciatichi" als Hochbild an einem Pfeiler erwähnt wird. Wie das vorige eines der Spätwerke des Meisters, die durch robustere Modellierung bei künstlichster Reliefkomposition, durch harte, zähe Bewegungen einer übertrieben schmerzlichen Pathetik und durch kalte harte Färbung den erstarrenden Eindruck machen, den man dem Eindruck von Savonarolas Predigten zuschreibt. Obwohl man über den Stil Botticellis in den neunziger Jahren nur aus der Geburt Jesu rückschließend sich einen Begriff bilden kann, hat doch die Freudlosigkeit dieser Werke dazu geführt, sie sämtlich für nicht eigenhändig zu erklären.

44 MADONNA, DIE DAS „MAGNIFICAT" SCHREIBT, den berühmten, oft in Musik gesetzten Lobgesang der Maria. „Meine Seele erhebet den Herrn . . ." (Lucas I, 46 ff.) Wohl um 1480 entstanden. Licht- und Farbengebung sind noch weich und schmelzend, die Bewegungen ruhig und sanft; die Neigung der Madonna hat die Ergebenheit, die man an älteren, besonders sienesischen Verkündigungs- und Anbetungsbildern findet. Sienesischer Marienverherrlichung kommt auch das Motiv der krönenden Engel am nächsten. Text S. 23.

Abb. 56 DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. Das Bild wurde von Gaspare de Zanobi del Lama, dessen Porträt man in dem auf der rechten Seite aus dem Bilde herausschauenden Greise vermutet, für einen Altar in S. Maria Novella bei Botticelli bestellt.

An unbeholfene Jugendlichkeiten der ersten siebziger Jahre gemahnt die Handbewegung des Mannes (Pulci?), der den Jüngling ganz links (Lorenzo de' Medici) umarmt. (Vgl. die Jünglinge zu Roß im Holofernesbilde Abb. 15). Die Köpfe sind mit Ausnahme Marias und Josephs Zeitporträts, der kniende König Cosimo de Medici († 1464), rechts davor kniend seine Söhne Piero di Cosimo († 1469) und gleichfalls kniend Giovanni de' Medici († 1463), aufrecht Giuliano, Lorenzos Bruder. Ganz rechts am Rande der Künstler selbst. Die zentrale Komposition in Form eines Andachtsbildes soll Botticelli von Leonardo da Vincis späterer Anbetung der Könige empfangen haben. Sie geht aber auf Mantegnas Bild in den Uffizien zurück, wo durch symmetrische Einstellung eines Königs und Josephs neben der Madonna in der Felsgrotte und durch Abtrennung dieser Gruppe von dem Zug der Könige die Zentralkomposition vorbereitet war. Von Mantegna hat Botticelli die Haltung und den Typus des Kindes fast wörtlich übernommen und die Felsengrotte mit den Ruinen früherer Darstellungen gleichen Inhaltes verbunden. Auch die blühende, heitere Färbung und Verschmelzung der Farben hat manches mit Mantegnas Anbetung gemein. Text S. 23.

Abb. 59 DER HEILIGE AUGUSTIN. Als Gegenstück und in einer Art Konkurrenz zu Ghirlandaios Hieronymus (Abb. 58). Text S. 26.

Abb. 187 und 190 JUGENDLEBEN DES MOSES. 27. Oktober 1481 wurde mit den Florentiner Malern Rosselli, Ghirlandaio und Botticelli der Kontrakt über 10 noch zu vollendende Historien in der sixtinischen Kapelle, die Sixtus IV hatte bauen und ausschmücken lassen, geschlossen. Die Tätigkeit der Florentiner Maler hatte aber wohl schon vor diesem

Termin, wenn auch später als die der Umbrier (Peruginos) begonnen. Botticelli malte im ganzen drei Historien, von denen das Jugendleben Mosis vielleicht erst nach 1482 vollendet wurde.

Rechts: Moses tötet den Ägypter, der einen seiner Stammesbrüder geschlagen hatte. Der geschlagene Hebräer enteilt daneben mit seinem Weibe. Der Säulenbau deutet an, daß sich die Szene in der Stadt abspielte. Moses mit dem Stecken über der Schulter entflieht vor Pharao. Er kommt ins Land Midian und läßt sich bei einem Brunnen nieder. Da kommen die Töchter des midianitischen Priesters (hier 2, in der Bibel 7), die Schafe ihres Vaters zu tränken. Sie werden von den Hirten zurückgestoßen. Moses aber verteidigte sie und tränkte ihre Schafe, zwei Szenen, die Botticelli unmittelbar übereinander darstellt. Das Niederschlagen der Augen des Moses und der schwärmerische Blick der einen Hirtin, die auf ihrem Stecken Spindel und gesponnene Wolle trägt, lassen vermuten, daß Botticelli in diesem Hirtenidyll auf die Liebespoesie der ersten Begegnung des Moses mit seinem späteren Weibe Zippora den Nachdruck legte. Links oben: Gott erscheint Moses im feurigen Busch, heißt ihn die Schuhe ausziehen, damit er den heiligen Bezirk betreten könne (es geschieht im Mittelgrunde zwischen den Bäumen), und beauftragt ihn, die Israeliten aus Ägypten zu führen. Die linke Seite des Bildes wird von diesem Auszug der Ägypter mit Moses an der Spitze, denen Aaron und Zippora mit ihren Söhnen Gerson und Elieser folgen, ausgefüllt. Die Porträtfigur des Mannes direkt hinter Moses ist unbekannt. Text S. 49.

Abb. 189 OPFER DES AUSSÄTZIGEN. Eine Figur wie die Holzträgerin kommt auf dem Fresko noch einmal vor als eine fast genaue Wiederholung der Dienerin der Judith (Abb. 18), während sie selbst wohl einen durch Anschauung der Antike geläuterten Typus der von L. B. Alberti geforderten bewegten Gestalt darstellt. Für den Knaben vor ihr ist das antike Vorbild ja bekannt. (Text S. 46) Von den Porträtfiguren links ist der in ganzer Figur sichtbare Mann vielleicht Giuliano della Rovere, der spätere Papst Julius II.

Abb. 200 Der MOSESKOPF ist dem dritten, durch seinen großartigen Hintergrund (mächtige antike Gebäude vor einer weiten Hafenlandschaft) ausgezeichneten Fresko entnommen. Es enthält die drei Gottesgerichte der Rotte Korahs, die durch Feuer vernichtet wird, Datans und Abirams, die die Erde verschlingt, und des Gotteslästerers, der gesteinigt wird. Die Großartigkeit des richtenden Moses ist die unmittelbare Vorstufe zu Michelangelos Gott-Vater in der Sixtinischen Kapelle; bezeichnend für Botticelli auch hier das lineare Pathos der Zeichnung. Text S. 49.

FRANCESCO BOTTICINI

Eklektischer Meister geringen Ranges. Seit 1459 Schüler Neri di Biccis, 1471 in Botticellis Werkstatt eingetreten. (Kühnel, 1906)

Ab… CHRISTUS AM KREUZ, für die Familie Rossi gemalt, von Castagno beeinflußt.

Ab… DER HEILIGE AUGUSTIN (NICHT LUDWIG) UND DIE HEILIGE MONACA, seine Mutter. Augustinus, geb. 353 zu Tagaste in Afrika, suchte nach einem genußvollen weltlichen Jugendleben Befriedigung in der Philosophie und im Anschluß an die Sekte der Manichäer, fand sie aber erst in dem Umgang mit dem Bischof Ambrosius in Mailand, wohin er, Lehrer der Rhetorik zu werden, gekommen war. Von diesem getauft, entäußerte er sich seines ganzen Besitzes und wurde, nach Afrika zurückgekehrt, erst Haupt eines asketischen Vereins, dann Priester und Bischof von Hippo, wo er 430 bei der Belagerung durch die Vandalen starb. Seine Lehre betont die Erbsünde und die Unfreiheit des Willens der Menschen, die nur durch Gottes Gnade gerettet werden können.

Diese Verrocchio, Pollaiuolo und Botticini nacheinander zugeschriebenen Figuren zeigen so starke Verwandtschaft mit ferraresischen Werken, speziell denen Cosimo Turas, daß an dessen oder eines Schülers Autorschaft gedacht werden kann. Die Verwandtschaft besteht in der Einstellung von derben und fest auf dem Boden stehenden Figuren in ein enges Gehäuse (vgl. 161, 163), in der muskulösen Oberflächenbehandlung, indem streifige Muskeln des Gesichts, in der Hauptsache beschattet, am Rande durch Reflexe stark aufgehellt werden, in einem lebhaften Wechsel des Weiß und Schwarz im Auge, die den großen offenen Blick bedingen. Botticini als Autor anzunehmen lag insofern nahe, als er offenbar diese Heiligen in muschelbekrönten Nischen für eigene Darstellungen zum Muster nahm (Altar in Empoli), wie er auch in einer Verkündigung von

Turas Verkündigung im Dom von Ferrara abhängig ist.

BERNARDO ZENALE (1436—1526) und BERNARDINO BUTINONE

Ateliergenossen, neben Foppa und Borgognone Hauptmeister der mailändischen Schule, unter paduanischem Einfluß herangebildet.

.174 .175 ALTARWERK IN TREVIGLIO. Der Altar baut sich aus zwei gleichwertigen Stockwerken auf, oben in der Mitte die Madonna zwischen den Heiligen Lucia, Katharina, Magdalena links und den beiden Johannes und Stephanus rechts, unten der heilige Martin, der seinen Mantel zerteilt, um ihn dem Bettler zu geben, zwischen einem heiligen Bischof und den Heiligen Gustav und Petrus rechts, und Paulus, Antonius von Padua, Sebastian links. Das Ganze ist als durchlaufende zweistöckige Hallenarchitektur gedacht in der Art des großen Altarwerkes Mantegnas aus S. Zeno in Verona und wie dieses von einem Giebel gekrönt. Den die Kompartimente trennenden Pfeilern sind vergoldete Holzsäulchen vorgelegt von reicher und spielerischer Zusammensetzung, wie überhaupt der schillernde Reichtum mauresker Dekorierungen das fortschreitende Zierlicherwerden gegen Mantegnas schweren Stil verdeutlicht. Die drei Predellen (Geburt, Kreuzigung, Auferstehung), flankiert von Halbfiguren der Kirchenväter, die in einem kastenförmigen Gehäuse vor einer tischartigen Bank sitzen, sind bis auf die Geburt Christi inhaltlich wie stilistisch mit den Predellen von Mantegnas Altarwerk eng verwandt. Im Giebel die in Oberitalien beliebte Darstellung des Ecce homo. Text S. 42, 43.

GIOVANNI DELLA CHIESA

Einfluß umbrischer Miniaturisten und später Borgognones, mit dem er 1493 in der Certosa bei Pavia beschäftigt war.

.171 KATHARINA. Malerei eines Orgelflügels. Katharina von Alexandrien, eine 18 jährige Jungfrau von hoher Schönheit, Bildung und edlem Geschlecht, vom Kaiser Maximinus zur Disputation mit heidnischen Philosophen gezwungen, die sie zum Christentum bekehrt. 25. Nov. 307 aufs Rad geflochten, dann enthauptet. Die Männer ihr zu Füßen wohl die Anführer der sie peinigenden Kolonnen. Text S. 43.

PIERO DI LORENZO, genannt P. DI COSIMO

1461—1521. Schüler Cosimo Rossellis. Einfluß Leonardos und der niederländischen und venezianischen Kunst. Sonderling und Phantast, von hoher malerischer Begabung (Knapp, 1898).

TOD DER PROCRIS. Neben Botticellis Venus und Mars gehalten, macht das Bild den Übergang vom Figuren- zum Raumstil, von plastisch zeichnerischer zu malerisch luftige Behandlung deutlich. Procris, Tochter des Erechtheus, Gefährtin der Artemis, war dieser aus Liebe zu Kephalos entflohen. Als aber der Geliebte ihr nach kurzem die Treue bricht, kehrt sie um Beistand flehend zu Artemis zurück. Die grausame Göttin gibt ihr als Geschenk für den Ungetreuen einen nie fehlenden Speer. Die Eifersüchtige folgt dem von ihr noch immer Geliebten auf die Jagd und belauscht ihn. Als sie sich im Versteck kaum merklich regt, wird sie von Kephalos, der sie für ein Wild hält, durchbohrt. Ein Faun findet sie mit der Wunde im Hals tot in den Blumen liegen. Ihr zu Füßen sitzt traurig Lelaps, der treue, ihr von Artemis geschenkte Hund. *Abb. 27*

UNTERGANG PHARAOS IM ROTEN MEER. Nach Steinmann bezieht sich der Untergang Pharaos und die Errettung der Israeliten auf den Sieg der päpstlichen Truppen unter Roberto Malatesta über das Heer des Königs von Neapel bei Campo Morte 21. August 1482. Der nach der Schlacht seinen Wunden erlegene Sieger Roberto Malatesta (der im Profil Gesehene) und ein anderer Mitkämpfer, Virginio Orsini (der Barhäuptige) mit seinem Sohn (der Gepanzerte neben Roberto), sollen in den Gewappneten am Ufer dargestellt sein (Abb. 193). Die Modellierung der Gesichter dieser Gruppe, besonders des Kopfes ganz hinten (vgl. die Schutzmantel — Madonna Piero della Francescas), ist von einer malerischen Feinheit, die Behandlung der Augen (schwarze Flecke im Weiß ohne zeichnerische Detaillierung), die Handbewegung Malatestas sind so spezifisch umbrisch, daß man erst beruhigt wäre, könnte man die direkte Beteiligung eines hervorragenden umbrischen Malers (Melozzo?) annehmen. 1482 war Cosimo Rosselli in Florenz, so daß die Ausführung des ihm aufgetragenen Freskos ganz in den Händen seiner Schüler, Piero di Cosimos und eines Unbekannten, lag. Der Anteil des letzteren ist vor allem in dem heftig schreienden *Abb. 191, 193, 199*

tonotar von Bologna, gemalt. Dem auf den Stab sich lehnenden Josef gegenüber ist der Dichter Girolamo Pandolfi di Casio als ein mit Lorbeer gekrönter Hirt dargestellt, neben der Madonna der heilige Hieronymus und der Stifter des Bildes in Johannitertracht. Hinter ihm Franz von Assisi. In Architektur, Landschaft und Haarbehandlung der Engel (vgl. Abbildung 120, 133, 127) viel Oberitalienisches. Text S. 42.

Abb. 105 CHRISTUS KREUZTRAGEND. Halbfiguren dieser Art sind spezifisch oberitalienische (venezianische) Eigentümlichkeit. Text S. 8.

Abb. 106 MADONNA IM ROSENHAG. Die schematische rohe Faltengebung und kalte, glatte Färbung sind vielleicht auf Rechnung desselben Gehilfen in Francias großem Werkstattsbetrieb zu setzen wie die Madonna in München, die das Kind anbetet, vor ähnlich flüchtig gezeichneter Rosenhecke.

Abb. 107 STEPHANUS. Die Kraft der Darstellung steht mit frühen Werken Costas (Abb. 110) auf gleicher Stufe. Die „ferraresische“ Glut der leuchtenden Purpurfarbe des Diakonengewandes ist wohl auf Costas oder Cossas Einfluß zurückzuführen. Stephanus, der erste Märtyrer (Protomartyr), einer von den sieben Armenpflegern der Gemeinde zu Jerusalem (Apostelgesch. 8, 1 f.), durch seine geistige Auslegung des Gesetzes und Verwerfung des äußerlichen Zeremoniendienstes Vorläufer des Apostel Paulus, wurde bei einem Volkstumult gesteinigt. Auf dem Zettel am Boden die Inschrift: Vincentii Desiderii votum Francie expressum manu.

Abb. 108 VERKÜNDIGUNG. Die Pfeilerhalle zur Linken erinnert an Peruginos Architekturen, die schweren Formen der rechten Seite an Lorenzo Costa (Abb. 110). Text S. 42.

DOMENICO DI TOMMASO BIGORDI gen. GHIRLANDAIO 1449—1494

Schüler Alesso Baldovinettis.' Einfluß Filippo Lippis, Castagnos u. a. (Steinmann 1897)

Abb. 57 ANBETUNG DER HIRTEN. Früher als Altartafel in der Cappella Sassetti der Kirche Santa Trinità in Florenz, jetzt durch eine Kopie dort ersetzt. Wie alle Bilder Ghirlandaios in Tempera. Die Hintergrundlandschaft mit dem Zug der heiligen drei Könige und der Verkündigung an die Hirten vermutlich Schülerarbeit. Die individuellen Köpfe der drei Hirten rechts stark von Hugo van der Goes beeinflußt.

Abb HIERONYMUS. Gegenstück zu Botticellis heiligem Augustin, al fresco. In der Kirche Ognissanti hatte Ghirlandaio für die Familie Vespucci die Malereien ihrer Kapelle ausgeführt und 1480 an einen Pilaster des Lettners in Freskotechnik den heiligen Hieronymus im „Studio“ gemalt, neben dem Eingang zum Chor, der sich in polygoner Form in der Mitte der Vierung durch Schranken abgeschlossen befand, wie noch heute im Dom zu Florenz. Als im Jahre 1564 der Priesterchor wieder in die Chorkapelle verlegt, und der Lettner abgebrochen wurde, nahm man beide Gemälde heraus und ließ sie einander gegenüber in die Wände des Langhauses ein. Die sorgfältige Ausmalung der vielen kleinen Dinge des Hausrates erinnert lebhaft an niederländische Bilder, wie auch sonst niederländischer Einfluß bei Ghirlandaio. Text S. 26.

Abb PAPST GREGOR ERSCHEINT DER HEILIGEN FINA, der Ortsheiligen von San Gimignano, und verkündet ihr das nahe Ende. Die Heilige liegt auf einem Brett am Boden, während die treue Amme Beldia ihr das Haupt stützt. Text S. 25. Die Fresken der in Kapelle der heiligen Fina in San Gimignano sind 1475 vollendet, also Jugendbilder des Meisters unter Einfluß Benozzo Gozzolis und Mantegnas.

Abb ABENDMAHL. Die Aufgabe, die gemauerte Konsole der vorhandenen Architektur als Bestandteil des Bildes zu verwerten, ist nicht glücklich gelöst, da sie in der Vorderebene des Bildes sich befinden müßte. Judas, sitzt dem herkömmlichen Schema gemäß, von dem sich erst Leonardo befreit hat, isoliert vorn am Tische und scheint dem auf ihn einsprechenden Petrus zu antworten.

Abb und SZENEN AUS DEM LEBEN DES HEILIGEN FRANZ. (Warburg: Bildniskunst und Florentiner Bürgertum. 1901. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. Festschrift für Schmarsow. 1907). Francesco Sassetti (1420-1490), der Kompagnon des Hauses Medici, hatte von seinen Vorfahren die Patronatsrechte über den Hochaltar in Santa Maria Novella in Florenz ererbt und mit dem Ausschmückungsrecht am 22. Febr. 1467 von den Mönchen dieser Kirche bestätigt erhalten. Als jedoch Sassetti den Chor der Kirche, einem Gelübde zu entsprechen, mit Legenden aus dem Leben seines Namensheiligen Franciscus von Assisi ausschmücken wollte, duldeten die Dominikaner-Mönche nicht, daß an der wichtigsten Stelle

ihrer Kirche der Stifter ihres Konkurrenzordens gefeiert würde. Seine Patronatsrechte gingen nun an die Familie der Ricci über. Darauf ließ Sassetti in Santa Trinità eine Kapelle mit Darstellungen aus dem Leben des heil. Franz von Domenico Ghirlandaio ausmalen, der sich der Mitarbeit seines jüngeren Bruders David und seines Schwagers und Schülers Bastiano Mainardi bediente. 15. Dezember 1485 wurde die Kapelle geweiht. Der heilige Franz von Assisi (1182—1226), eigentlich Giovanni Bernardone, Sohn eines reichen Kaufmanns, wandte sich, durch Krankheit zur Besinnung gebracht, nach einem üppigen Jugendleben ganz der Krankenpflege und Wohltätigkeit zu. Vom Vater verstoßen lebte er als Einsiedler und zog dann als Bußprediger durch die Lande. Seine Anhänger, die ihm zahlreich zuströmten, sandte er paarweise in die Welt, Sünder zu bekehren und Kranke zu pflegen. Die Regeln, die er ihnen gab, faßten das Gelübde der Armut nicht nur für die einzelnen, sondern auch für die Klöster und den Orden strenger als in den übrigen Orden (daher Bettelmönche!). In Rom erhielt er diese Regeln von Papst Innozens III. nach anfänglichem Widerstande erst in mündlicher Zusage, dann 1223 feierlich bestätigt. Als Franz nach seiner Tätigkeit in Ägypten zurückgekehrt war, zog er sich in die Einsamkeit zurück, wo ihm nach der Legende Christus als gekreuzigter Seraph erschien und ihm seine Wundmale aufdrückte. (Daher die Attribute des Pater seraphicus ein geflügeltes Kreuz und die 5 Wundmale.) Das den heil. FRANZ VOR DEM PAPST HONORIUS III. darstellende Bild zeigt neben dem offiziellen Vorgang eine Reihe von Porträts. Rechts Francesco Sassetti mit einem jüngeren Mitgliede der Familie. In der Mitte Lorenzo de'Medici, links Antonio Pucci, der Schwiegervater von Francescos Tochter Sibilla. Auf der entgegengesetzten Seite stehen drei Jünglinge aus dem Hause Sassetti. Der erste der die Treppe hinaufsteigenden Männer ist der Dichter Angelo Poliziano, neben ihm der kleine Giuliano de'Medici; es folgen dessen Brüder Piero und Giovanni, der spätere Papst Leo X., hinter diesen Matteo Franco, der Elementarlehrer der Kinder und zuletzt der Dichter Pulci. Im Hintergrund porträtierte Architektur, die Loggia dei Lanzi und die Piazza della Signoria mit dem Pal. Vecchio. Text S. 24.

Abb. 63

ERWECKUNG DES KINDES AUS DEM HAUSE SPINI. Der Platz, auf dem sich die Szene vollzieht, ist die Piazza di Santa Trinità in Florenz mit der Casa Spini. In kleinen Figuren links der Sturz des Kindes aus dem Fenster. Rechts die alte Fassade der Kirche Santa Trinità, die jetzt in eine Barockfassade eingemauert ist; der Klerus verläßt die Kirche, um das totgeglaubte Kind aufzunehmen. Die angstvoll betende, kniende Figur links scheint die Mutter des Kindes zu sein; hinter ihr wahrscheinlich Mitglieder der Familie Sassetti. Der Meister selbst in der Gestalt des ganz rechts stehenden Mannes, der den Arm in die Hüfte stemmt. Nach Vasari sind auf dem Bilde Porträts von Maso degli Albizzi, Agnolo Acciaiuoli, Palla Strozzi; vielleicht sind dies die drei vorderen Personen der Gruppe rechts. Text S. 24.

Abb. 64 bis 73

FRESKEN IN S. MARIA NOVELLA. Die Familie Ricci, der die Chorkapelle gehörte, besaß nicht die Mittel, die durch Regen zerstörten Fresken Orcagnas wiederherstellen zu lassen, und nahm das Anerbieten des vornehmen und reichen Giovanni Tornabuoni, die Kosten auf sich zu nehmen, an; doch mußte dieser sich kontraktlich verpflichten, das Wappen der Ricci an der wichtigsten und bedeutendsten Stelle der Kapelle anbringen zu lassen. Tornabuoni erteilte Domenico, noch vor Vollendung der Fresken in S. Trinità am 1. September 1485 den Auftrag, mit seinem Bruder und Werkstatteilhaber David zusammen die Kapelle der Ricci auszumalen unter der Bedingung, daß die Arbeiten im Mai 1486 begonnen und im Mai 1490 abgeschlossen werden müßten. Nach Vollendung des Werkes ließ Tornabuoni sein Wappen wie das seiner Verwandten prunkvoll an den auffallendsten Stellen der Kapelle anbringen, das der Ricci jedoch in geringer Größe am Hostienschrein, wo es nur wenig ins Auge fiel. Die Beschwerde der Ricci wurde mit der Bemerkung zurückgewiesen, daß ihr Wappen sich in nächster Nähe der Hostie, also an der wichtigsten Stelle in der ganzen Kapelle befände.
Bei der Ausführung Mitarbeit von Schülern und auf Lohn arbeitenden Malern.

Abb. 64 und 65

AUSSCHNITTE aus dem „TEMPELGANG MARIAS" und der „VERTREIBUNG JOACHIMS". Die Frauen kaum Porträts, wohl aber die Männer. Der nach außen Blickende Ghirlandaio selbst, daneben sein jüngerer

Bruder und Werkstatteilhaber David. Zwischen beiden der Vater Tommaso. Ganz rechts Ghirlandaios Schwager und Schüler Bastiano Mainardi.

Abb. 66 TEMPELGANG MARIAS. Auffallend unrichtige Größenverhältnisse einiger Figuren sind wahrscheinlich durch David und Bastiano Mainardi, die sich in die Ausführung des Bildes geteilt zu haben scheinen, bei der Vergrößerung von Domenicos Entwurf entstanden. Maria wohl von Mainardi. Die beiden Knaben im Vordergrunde, Jünglinge en miniature, haben nichts von kindlichen Proportionen. Der auf den Tempelstufen sitzende männliche Akt, eine Vorstufe zu Raffaels Diogenes in der Schule von Athen, wurde von Ghirlandaios Zeitgenossen viel bewundert. Text S. 25.

Abb. 67 HEIMSUCHUNG. Eines der spätesten Freken (gegen 1490). Sicher von Domenico selbst Maria und Elisabeth, ebenso das Mädchen rechts im vornehmen Brokatkleide, nach Vasari Ginevra de' Benci, doch war diese schon 1473 als verheiratete Frau gestorben. Die jüngere der beiden hinter ihr stehenden Frauen ist Giovanna Albizzi Tornabuoni, die, zur Zeit der Ausführung des Freskos auch schon tot, wahrscheinlich nach Botticellis Fresko in der Villa Lemmi (Abb. 34) gemalt wurde. Text S. 25.

Abb. 68, 70, 73 GEBURT JOHANNES' DES TÄUFERS. Einer alten toskanischen Sitte folgend, machen die Freundinnen der Wöchnerin den üblichen Wochenbesuch. Die voranschreitende Frau, sicherlich Porträt, hat sich noch nicht identifizieren lassen. Text S. 26.

Abb. 69, 71, 72 GEBURT MARIAS. Völlig eigenhändig. Voranschreitet Lodovica Tornabuoni, die, da das Bild wahrscheinlich das letzte ist, also 1490 gemalt wurde, im Alter von 14—15 Jahren porträtiert ist. Links im Hintergrunde ist nach dem Vorbild Filippo Lippis die Begegnung der heiligen Anna, die schon als Wöchnerin auf dem Bilde ist, mit Joachim an der goldenen Pforte gemalt. An der getäfelten Wand in Intarsiaarbeit Domenicos Name (BIGHORDI — GRILLANDAI). Text S. 26.

Abb. 197 BERUFUNG DER ERSTEN JÜNGER. Von den beiden biblischen Darstellungen Ghirlandaios in der sixtinischen Kapelle blieb nur die „Berufung der ersten Jünger" erhalten, während die „Auferstehung Christi" an der Eingangswand beim Einsturze eines Architravs zugrunde ging. Die Verteilung mehrerer Szenen in Vordergrund und Hintergrund konnte nach dem Vorbild von Peruginos Taufe erfolgt sein. Links im Mittelgrunde winkt Christus Petrus und Andreas aus dem Boot heran, während sich die feierliche Berufung der beiden Jünger als dominierende Szene im Vordergrund abspielt; im Mittelgrunde rechts beruft Christus, von Petrus und Andreas gefolgt, Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus. Der See Genezareth zwischen felsigen Bergen gleicht einer malerischen Flußlandschaft, deren Ufer zu beiden Seiten mit spezifisch florentinischen Felskulissen beginnen. (Vgl. Abb. 76)

Bis auf 5 Idealgestalten im Vordergrund nur Porträts. Rechts der bärtige Mann mit dem fleischigen Gesicht vor dem weißhaarigen Prälaten ist Argyropulos, der Kommentator des Aristoteles und 15 Jahre Lehrer des Griechischen in Florenz, bis er von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde. Links neben ihm Giovanni Tornabuoni, der Schatzmeister Sixtus IV. (vgl. Anm. 64). Der Knabe vor ihm scheint sein Sohn Lorenzo zu sein (vgl. Abb. 35). Ganz rechts der im roten Talare und roter Kappe vielleicht der berühmte Rechtsgelehrte Guid' Antonio Vespucci, der geschickte florentinische Gesandte am päpstlichen Hofe in Rom. Text S. 47, 48.

FRANCESCO CECCO DI GIORGIO MARTINI 1439—1502

Bildhauer, Architekt und Maler. Seine Tätigkeit als Maler soll nur in die Jahre 1469—1477 fallen. Die plastische Übung ist auch in seinen Bildern zu spüren. Seine zeitliche und künstlerische Stellung entspricht etwa der Antonio Pollaiuolos und Verrocchios in Florenz.

KRÖNUNG MARIÄ. Aus dem Hospital S. Maria della Scala. Der heilige Sebastian ist hier, toskanischer Gewohnheit in Darstellungen der Madonnen mit Heiligen entsprechend, bekleidet dargestellt. Text S. 36. *Abb.*

DIE AUSKLEIDUNG CHRISTI VOR DER KREUZIGUNG. Die in der italienischen Kunst höchst seltene Schilderung dieses Vorganges findet sich mehr im Norden, speziell in der nordischen Graphik. Für die fast stillebenhaft am Boden verstreuten Marterwerkzeuge vgl. die Pieta von Bonasia (Abb. 134), für die Orangenhecke hinter den Figuren Mantegnas Fresken in Mantua. Auf den Zusammenhang mit Mantegna weist auch *Abb.*

die Eigentümlichkeit, kleine Steinchen in sorgfältig zusammengelegten Häufchen am Boden zu verstreuen. Text S. 36, 38.

120 GEBURT CHRISTI, Ausschnitt. Der Vorgang spielt sich ab vor einem halbverfallenen antiken Triumphbogen, dessen Bogenöffnung als Stall dient. Die abgebildete untere linke Seite des Bildes ist so zu ergänzen, daß dem Joseph entsprechend Maria vor dem Kinde kniet, und zwei eilig heranspringende Hirten das Pendant zu den beiden Engeln bilden. Text S. 37.

137 HEIMSUCHUNG. Die monumentale Rahmung der Figuren durch einen von Engeln zur Seite gerafften Vorhang konnte der Künstler der Madonna del Parto in Monterchi von Piero della Francesca abgesehen haben. Die Armhaltungen der Engel und die wulstigen, durch Zusammenschieben des Stoffes entstandenen Falten sind auf beiden Bildern identisch. Ein Vergleich beider Bilder würde den Übergang vom Raum- zum Reliefstil gut illustrieren. Der ängstliche Ausdruck der Köpfe, besonders der der Maria, stimmt zu Madonnenbildern NEROCCIOS (1447 bis 1500), des Ateliergenossen Francesco di Giorgios. Für die Großzügigkeit der Falten vgl. die Maria Abb. 119. Text S. 23.

BENVENUTO DI GIOVANNI 1436–1518

Archaisierender Meister, dessen altsienesische Madonnen und Heiligentypen durch paduanischen wie venezianischen Einfluß die Starrheit und Härte der Renaissance-Gotik erhalten haben.

113 *115* MADONNA MIT HEILIGEN. Die drei Tafeln bilden zusammen ein Triptichon, in dessen Rahmen jederseits Felder mit vier kleinen Heiligenfiguren eingelassen sind, und das gekrönt wird von drei gotischen Giebellünetten mit Halbfiguren des segnenden Christus und des heiligen Ansanus und Laurentius. Ein Vergleich der Haarbehandlung der Engel mit Bildern von Bonsignori und Bonfigli (Abb. 127, 123), der Erzengel Michael und der Thron der Madonna beweisen, wie rege der Austausch zwischen den archaisierenden Richtungen der venezianisch-paduanischen und umbrisch-sienesischen Kunst in jener Zeit gewesen ist. Bezeichnet: Opus Benvenuti Iohannes de Senis M.CCCC.LXX.V. Text S. 36.

116 HIMMELFAHRT CHRISTI. Ausschnitt. Unten hat man sich die Apostel, kräftige, eherne und begeisterte Gestalten, wie den Bischof Ambrosius (Abb. 115), zu seiten des Grabes hinzuzudenken. Inschrift: Benvenuti. Johannes.Pictoris. DeSenis M.CCCC.LXXXX.I. Text S. 38.

VERKÜNDIGUNG. Wohl das früheste datierte Werk des Meisters. Bezeichnet: Opus Benvenuti Ioannis de Senis MCCCCLXVI. Durch die symmetrische Assistenz des Michael und der heiligen Katharina wird aus dem bewegten Vorgang ein streng rituelles Heiligenbild. Text S. 39. *Abb. 122*

MATTEO DI GIOVANNI 1435—1495

aus Borgo San Sepolcro. Schüler Boccatis?

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. Wiederholungen des gleichen Vorwurfs: Karton von 1481 als Entwurf zu einem Fußbodenschmuck des Domes von Siena, Gemälde von 1491 in S. Maria de' Servi (Abb. 121) und in Neapel nach 1489. Die drei Gestalten, die zu beiden Seiten des Thrones ruhig und gelassen im Gewühl dastehen, jedenfalls Zeitporträts. Der vorderste hagere Kopf, der in Dreiviertelstellung aus dem Bilde herausschaut, soll Matteo selbst sein, der damals etwa 47 Jahre zählte. Inschrift: Opus Mathei Johannes de Senis M.CCCC.L.XXXII. Die Eroberung und grausame Zerstörung Otrantos an der Südküste Apuliens durch die Türken unter Mohammed II. am 11. August 1480, sollen die Anregung zu diesen Darstellungen gegeben haben. Text S. 38. *Abb. 117*

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. Der Ausschnitt gibt die linke Hälfte des Vordergrundes wieder. Die Anordnung ist entgegen dem Gemälde in S. Agostino zentral. Herodes sitzt in der Thronnische in der Mitte der hinteren Bildwand. Die kantigen langgestreckten Falten mit ihren harten Knicken erinnern in ihrer kristallinischen Schärfe an Bilder Giovanni Boccatis, eines umbrischen, dem Piero della Francesca nahestehenden Meisters, mit dessen Figuren auch die Gesichtstypen durch ihre scharfen, rissigen Züge verwandt sind. Text S. 38. *Abb. 121*

BENOZZO DI LESE DI SANDRO, GEN. BENOZZO GOZZOLI

1420—1497. 1444 Gehilfe Ghibertis bei den Broncetüren des Baptisteriums. Bis 1449 mit Fra Angelico in Rom. Außer den abgebildeten Werken hervorzuheben Tafelbilder und Fresken in Montefalco S. Fransesco (1452), Viterbo (1453), von denen nur Aquarellkopien erhalten sind,

und Perugia (Gronau, Thieme-Beckers Künstlerlexikon, III, 341).

Abb. 2 bis 6 FRESKEN IN DER KAPELLE DES PALASTES DER MEDICI (jetzt Palazzo Riccardi). Der Palast wurde von Michelozzo erbaut. Unmittelbar nach seiner Fertigstellung erhielt Benozzo von Piero de' Medici den Auftrag zur Auschmückung der Kapelle, den er 1459—1463 erledigte. Er malte an den Wänden durchlaufend den Zug der heiligen drei Könige, der auf das Altarbild mit der Geburt Christi (vielleicht Filippo Lippis Bild in Berlin) zuführte. In der Darstellung eine glückliche Vereinigung von umbrischer Landschaftspoesie und Kostümpracht und florentinisch-realistischer Charakteristik.

Der Einfluß der Besteller auf Anlage und Stil des Werkes erhellt daraus, daß selbst Nebendinge, wie die Verwendung von Ultramarin und Gold, genau bestimmt wurden. Als Piero de' Medici mit ein paar Engeln in der Kapelle nicht zufrieden war, erwiderte Benozzo, ein Wölkchen reiche hin, sie verschwinden zu machen. Vielleicht verlangten die Medici die Ausführung ausdrücklich all' antica, im archaischen Stil. Text S. 17.

Abb. 2 Der Reiter mit der Zackenkrone stellt vermutlich den vorletzten Kaiser von Byzanz, JOHANNES PALAEOLOGUS dar.

Abb. 3 Der Reiter am linken Bildrand ist vermutlich der Patriarch von Konstantinopel. Er war 1439 mit dem vorher Genannten auf dem Florentiner Konzil anwesend, das eine Vereinigung der griechischen und lateinischen Kirche bewirken sollte.

Abb. 4 Der vorderste Reiter im Zuge ist COSIMO DE' MEDICI, neben ihm reitet sein Bruder Giovanni, und zwischen ihnen erblickt man den Profilkopf von Cosimos Sohn Piero. Im Gefolge, und zwar in der dritten Reihe, zwischen zwei langbärtigen Greisen, hat sich Benozzo selbst porträtiert. An seiner Mütze die Inschrift OPUS BENOTII.

Abb. 5 LORENZO DE' MEDICI, der in königlicher Tracht an präsentierenden Gefolgsleuten vorbeireitet. Zu der höfischen Schmeichelei, die darin liegt, vergleiche man den Brief, den der Hofmeister Lorenzos, Gentile de' Becchi von Urbino, 3. Juni 1454, an Piero schrieb, als Lorenzo fünfjährig den in Florenz anwesenden Sohn des Herzogs René, Johann von Anjou, besuchte. „Am Tage vor Deiner Abreise legte Lorenzo französische Tracht an, die ihn so wunderschön kleidete, daß, als ich mich kaum mit ihm auf den Weg gemacht hatte, wir von einer Menge Kinder und Erwachsener umgeben waren, die uns bis zu dem Sohne des Königs, den wir zu besuchen beabsichtigten, folgten. Der Herzog aber empfing ihn gleichsam als einen aus seiner Heimat eingetroffenen kleinen Franzosen mit großem Wohlgefallen und behielt ihn beinahe den ganzen Tag über bei sich. Viele aber fanden sich in ihm getäuscht, denn sein dem französischen Wesen fremder Ernst belehrte sie, daß er Lorenzo war." Kunstvolle Zaumzeuge der Pferde, wie auf diesem Bilde, entsprechen dem Luxus der Zeit, in der die Maler selber (z. B. Cosimo Tura) für solche Aufgaben herangezogen wurden.

Abb. Die Seitenwände des Chores der Kapelle sind mit Engeln in „paradiesischer" Landschaft gefüllt, die anbetend und lobsingend als Fortsetzung des Altarbildes — Maria das Kind anbetend — gedacht sind. Die Engel erinnern stärker an die Kunst Luca della Robbias als an die Fra Angelicos; ihre Gewandfalten haben etwas Marmornes.

Abb. WEINLESE IM GARTEN NOAHS (um 1470). Ausschnitt aus einem größeren Fresko mit Szenen aus dem Leben Noahs, das selber zu einem Zyklus von Darstellungen aus dem Alten Testament gehört. Benozzo arbeitete an diesen in den Jahren 1469—85, durch die Fresken im Hospital zu Siena von Domenico di Bartolo mächtig angeregt, in einer Manier, die in Landschaft, Architektur, Figurenzahl und Bewegung zu dem reichsten und entwickeltsten Stile der ersten Generation der Renaissance gehört. Text S. 30.

Abb. DER HEILIGE AUGUSTIN ALS SCHULKNABE. 1463—1467 schmückte Benozzo Gozzoli den Chor der Kirche S. Agostino in S. Gimignano mit Fresken aus dem Leben des heiligen Augustin. Unser Fresko stellt dar, wie die Eltern dem Lehrer den Knaben übergeben, der gleich daneben als Musterknabe Zeuge ist bei der Züchtigung eines jugendlichen Kollegen. Dahinter ein Einblick in eine Knabenschule. Der Einblick in die Straße mit den Menschen in den Bögen, die Architekturen, gewisse Beleuchtungseffekte sind Eigentum der umbrischen Malerei (Piero della Francesca). Eine gewisse Primitivität und Kahlheit in der Darstellung erinnert an Benozzos Lehrer Fra Angelico. Text S. 30.

Abb. RAUB DER HELENA. Die Architektur trägt

echt umbrischen Charakter. Figuren und Gewandbehandlung erinnern am stärksten an die Figuren auf den Architekturstücken im Palazzo Barberini in Rom, die, dem Fra Carnevale zugeschrieben, Piero della Francesca nahestehen und daneben paduanische Einflüsse zeigen, also ähnlich wie die ferraresischen Bilder umbrisch-paduanische Tendenzen verschmelzen. In der Halle des Hauses eine antike Statue auf einer Säule wie bei Piero della Francescas Geißelung Christi in Urbino. Text S. 31.

FILIPPO LIPPI GEN. FILIPPINO

zur Unterscheidung von seinem Vater Fra Filippo Lippi. 1457 oder 58—1504. Angeblich Sohn des Fra Filippo Lippi († 1469) und der Nonne Lucretia Buti, doch vermutet die neuere Forschung in ihm einen Adoptivsohn des Lippi. Schüler des Fra Diamante, des Mitarbeiters Filippos (Supino, Lex deux Lippi, 1904).

5 MADONNA MIT ENGELN. Angeblich aus der Mediceer Villa Carreggi. Aus der Halle rechts mit dem Durchblick auf die (von Leonardo beeinflußte?) Flußlandschaft schreitet der Johannesknabe heran. Text S. 15.

6, *7* VERKÜNDIGUNG. 1482 von der Gemeinde Gimignano bestellt. Die Figuren der Verkündigung in getrennten, als Pendant aufgehängten Bildern zu behandeln, ist ein im Mittelalter oft geübtes Verfahren, das wohl aus der Plastik stammt. Text S. 7.

8, *51* ANBETUNG DER KÖNIGE. Von den Frati Scopetani in San Donato bei Florenz seit 1481 dem Leonardo übertragen. Sechzehn Jahre später erhielt Filippino den von Leonardo nicht erfüllten Auftrag und führte ihn im Anschluß an Leonardos unvollendete Darstellung aus, die ihm den Abschluß der Vordergrundskomposition durch eine Art von Höhle und, ebenso wie Botticellis Anbetung, die zentrale Komposition mit heftig zudrängenden Personen darbot. Nach Vasari ist der Astronom (ganz links) mit dem Quadranten in der Hand Pier Francesco de' Medici (1431—1477), Sohn des Lorenzo di Bicci († 1440). Der König, dem ein Page die Krone abnimmt, soll Giovanni di Pierfrancesco, der Vater des Giovanni delle Bande Nere, der Jüngling neben ihm mit dem Becher in der Hand Pierfrancesco, der Vetter (nach Vasari Bruder) des Giovanni delle Bande Nere sein. Auf der Rückseite des Bildes die Inschrift: Filippus me pinsit de Lipis Florentinus, addi 29 di marzo 1496.

ERSCHEINUNG DES HEILIGEN BERNHARD. *Abb. 49* Für die Kapelle des Pietro di Francesco del Pugliese (in Halbfigur auf dem Bilde rechts) in der Campora, einer Niederlassung der Mönche der Badia vor Porta Romana gemalt. Während einer Belagerung in die Badia überführt. Die Legende erzählt, daß dem heiligen Bernhard, als er Homilien zu Ehren der Jungfrau schrieb und erschöpft nicht zu Ende gelangte, Maria erschien und ihm neue Kraft einflößte. Bernhard von Clairvaux (1091—1153), das bedeutendste Haupt der durch ihre Einfachheit und Sittenstrenge ausgezeichneten, das in Verfall geratene Mönchtum reformierenden Zisterzienser (nach ihm auch Bernhardiner genannt). 1146 begeisterte er das Abendland zu einem Kreuzzuge. Seine schwärmerische Mystik ein Gegensatz gegen die Scholastik.

FRESKEN DER CAPELLA STROZZI IN S. MARIA NOVELLA. *Abb. 52, 54, 55* 21. April 1487 in Auftrag gegeben und sofort begonnen, aber erst nach 13 Jahren infolge der Arbeiten in Rom (Abb. 180) wieder aufgenommen, 1502 vollendet. In den vier Feldern des Kreuzgewölbes der Decke malte Filippino Adam, Noah, Abraham und Jakob, an der linken Wand im Giebelfeld das Martyrium Johannes' des Evangelisten, darunter die Auferweckung der Drusiana, an der rechten Wand im Giebelfeld das MARTYRIUM DES APOSTELS PHILIPPUS, darunter die BESCHWÖRUNG DES DRACHEN. Als Philippus in Szythien predigte, führten ihn die Heiden in den Tempel des Mars, dort zu opfern. Da kommt ein Drache unter der Marsstatue hervor, tötet mit seinem Gifthauch den Sohn des Priesters, den wir leblos in die Arme seiner Umgebung sinken sehen, und macht die anderen, die sich die Nase zuhalten, krank. Philippus befiehlt dem Drachen, in die Wüste zu entweichen, und erweckt den Getöteten. Dies Wunder bekehrt die Heiden, die die Marsstatue zerbrechen. Danach geht Philippus in die Stadt Hierapolis und bekämpft die Ebioniten, wird aber von den Ungläubigen gekreuzigt. Text S. 8. Die Fensterwand war mit einer bizarren Scheinarchitektur geschmückt, auf deren Sockeln und Gesimsen ALLEGORISCHE FIGUREN in der Art von Abb. 52 (Text S. 8) sich niedergelassen haben. Vasari, der Manierist, spendet gerade diesen, dem modernen Geschmack zu bizarr wirkenden Fresken das höchste Lob. Von dem Loch

in der untersten Stufe des Marsthrones erzählt er die Anekdote, es sei so naturalistisch gemalt, daß ein Lehrjunge Filippinos einen Gegenstand darin verbergen wollte.

Abb. 53 DIE MUSIK. Die weibliche Gestalt fängt mit ihrem Gürtel den Schwan, den mythischen Singvogel. Die Übereinstimmung mit Abb. 52 hebt die Zweifel an der Urheberschaft Filippinos. Text S. 21.

Abb. 180 und 183 DISPUTATION DES HEILIGEN THOMAS VON AQUINO. Filippino war von dem Abt Don Gabriello von Montescalari dem Kardinal Caraffa empfohlen, eine Empfehlung, die Lorenzo il Magnifico aufs lebhafteste unterstützte. 27. Aug. 1488 wurde er von dem florentinischen Gesandten Giov. Ant. Lanfredini dem Kardinal vorgestellt. Nachdem zwischen ihnen die Malereien der Capella Caraffa in S. Maria sopra Minerva festgesetzt waren, reiste Filippino nach Florenz zurück (21. Sept. 1488), sein Testament zu machen, dann wieder nach Rom, die Fresken zu vollenden, die 1491 wahrscheinlich noch nicht vollendet waren.

Thomas von Aquino (1225—1274) trat wider Willen seiner Familie in den Dominikanerorden (1244), war Schüler des berühmten Scholastikers Alberts d. Gr. in Köln und als Lehrer in Deutschland, Frankreich, Italien. Auf Grundlage der aristotelischen Philosophie erhob er die Theologie der Kirche zu einem einheitlichen philosophischen, in strenger Dialektik begründetem Lehrsystem. Von seinen Schülern Doctor universalis, auch Doctor angelicus genannt. Auf Filippinos Fresko hält er in der Nische der Triumphalloggia thronend, ein Buch in der Hand mit der Inschrift Sapientiam sapientium perdam, und weist bekräftigend auf den ihm zu Füßen liegenden Greis, der sich voll Wut in die Hand beißt und in der Linken die Schriftrolle mit der Inschrift hält: Sapientia vincit malitiam. Zu seiten Thomas' vier symbolische Jungfrauen (Philosophie, Grammatik, Dialektik, Rhetorik). In der Lünette ein Buch mit Inschrift: Veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium. Die Putten auf den Pfeilern tragen Täfelchen mit den Sentenzen: Declaratio sermonum tuorum illuminat. Et intellectum dat parvulis. Am Sockel des Thrones: Divo Thomae ob prostratam impietatem, und an der Stufe des Hallenbaues: Infirmatae sunt contra eos linguae eorum. Im Vordergrund die Gruppen der Ketzer unter dem Eindruck der Lehre des Thomas. Links der Alte mit weißem Bart — nach der Inschrift des vor ihm liegenden Buches, Si Filius natus est, erat, quando non erat Filius: Error Arii, — Arius, der Presbyter aus Alexandria, der die Wesensungleichheit von Christus, dem Sohn, dem Gezeugten, nicht Ewigen und nicht Vollkommenen mit Gott, dem Ewigen und Vollkommenen lehrte. Auf dem ökumenischen Konzil 325 unter Einfluß des Athanasius (daher Spaltung der Christenheit in Arianer und Athanasianer) verdammt. Links neben ihm das Selbstporträt Filippinos. Der in ganzer Figur links sichtbare Mann in der Kleidung orientalischer Ärzte ist nach der Inschrift des Kleidersaumes Apollinaris, ein syrischer Bischof um Mitte des 4. Jahrhunderts, Gegner der Arianer, aber auch als Ketzer verdammt wegen seiner Lehre von der Doppelnatur Christi, dessen Menschliches nach ihm nur aus Leib und Seele bestand, während an Stelle des menschlichen Geistes der göttliche Logos trat. Der Profilkopf mit Turban zwischen Arius und Apollinaris soll Averroës (1126—1198) sein, der mohammedanische Philosoph und Arzt, Kommentator aristotelischer Schriften und als solcher auf die christliche Philosophie des Mittelalters von Einfluß. Der Anführer der Heretikergruppe zur Rechten ist — nach der Inschrift des Buches am Boden: Pater a Filio non est alius: nec a Spirito Sancto: Error Sabellii — Sabellius, der römische Presbyter, um die Wende des 2. und 3. Jahrhunderts, der lehrte, daß derselbe eine Gott, der unsichtbar Vater heiße, als Jesu sichtbar geworden sei, eine menschliche Natur angenommen und am Kreuze gelitten habe. Zur Linken Durchblick auf die Piazza di San Giovanni in Laterano mit der Statue des Marc Aurel. Text S. 46—49.

FIORENZO DI LORENZO

Vielleicht um 1440 geb. 1521 noch am Leben Seine für Perugia ungewöhnlich kräftige Kunst entspricht der Verrocchios in Florenz, zu dem er auch Beziehungen gehabt haben soll. (S. Weber 1904)

Ab[b.] MADONNA UND HEILIGE ZU SEITEN EINER NISCHE, ursprünglich als Altaraufsatz in der Kirche San Francesco in Perugia. Die Nische war offenbar zur Aufnahme einer Heiligenstatue bestimmt. Am unteren Fries des Rahmens drei Medaillons mit Halbfiguren. Einzig an den Kleidersäumen bezeichnetes Bild des Meisters. Text S. 41.

39 ANBETUNG DER KÖNIGE. Nach Vasari, der Fiorenzo di Lorenzo niemals erwähnt, ein Jugendwerk Peruginos. Schon früh ist die Ähnlichkeit des ganz links am Rande erscheinenden Kopfes mit Peruginos Selbstbildnis vom Cambio zu Perugia angeführt. Es kommt ganz ähnlich auf Peruginos Fresko der Beschneidung des Mosesknaben in der sixtinischen Kapelle vor, nach Steinmann das Bildnis Verrocchios. Auch an Pinturicchio, den Schüler Fiorenzos, hat man als Urheber dieser Tafel gedacht. Typen des Gefolges und Faltengebung stark paduanisch (ferraresisch).

40 41 WIEDERBELEBUNG EINES ERTRUNKENEN MÄDCHENS UND EINES ABGESTÜRZTEN DURCH DEN HEILIGEN BERNHARDIN. Zwei von acht Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bernhardin von Siena, die von einer Fahnentruhe in der Sakristei der Kirche San Francesco in Perugia stammen sollen. Jetzt in der Pinakothek von Perugia unter dem Namen Fiorenzo di Lorenzos. Sie zeigen nicht alle die gleiche Hand. (Nach Venturi Fiorenzo di Lorenzo, Neroccio, Francesco di Giorgio und ein Schüler Alunnos.) Die Verwandtschaft dieser auch ferraresisch beeinflußten Darstellungen mit Fiorenzos Werken scheint den meisten Forschern nicht groß genug, seine Autorschaft festzuhalten. Auf dem ersten der beiden von uns abgebildeten Täfelchen in der Mitte des Torbogens die Inschrift: „S. P. Q. R. Tito divo Vespasiani Filio Vespasiano Avgvsto A. D. MCCCCLXXIII. Finis.“ Mit Ausnahme der Jahreszahl ist die Inschrift ebenso wie einige Architekturdetails dem Titusbogen in Rom entlehnt. Die Wunder gehören zu dem üblichen Repertoire der Heiligenlegenden, die sich sofort nach dem Tode des erst 1444 verstorbenen, 1450 heilig gesprochenen Bernhardin gebildet haben. Bernhardin war 1380 zu Massa geboren, in einer Zeit tiefster sittlicher Zerrüttung aller politischen und privaten Verhältnisse infolge des päpstlichen Schismas und der städtischen Parteikämpfe. Vorbildlich durch sein religiöses und entsagendes Leben, indem er mit Aufopferung aller Kräfte bei der Pest in Siena 1400 die Kranken pflegte und als Franziskaner sich der Richtung strengster Observanz anschloß, wurde er der größte italienische Volksredner des 15. Jahrhunderts, der es sich zur Aufgabe machte, überall Frieden zu stiften und die Leute zur Einfachheit der Sitten zurückzuführen. In seinen Zielen und Erfolgen erinnert er an Savonarola, erhob sich doch in Florenz wie in Siena nach seinen Predigten ein Scheiterhaufen der „Eitelkeiten“, aber von dessen eifernder und niederschmetternden Art ist er durch versöhnenderes, von Liebenswürdigkeit und volkstümlichem Humor beseeltes Wesen und durch den Mangel aller politischen Ziele unterschieden. Auf seinen Wanderungen, die sich bis an die Alpen und nach Neapel erstreckten, kam er auch nach Perugia und stiftete dort Frieden zwischen den vornehmen Geschlechtern der Buffalini und Baglioni.

MARCO MELONI AUS CARPI

THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN. *Abb. 97* Die Synthese einer Signorellischen Komposition und peruginesker Figuren.
Auf der von Putten gehaltenen Tafel die Inschrift: Habes mi divi Bernardini ccnfraternitas Marci Melonis opus anno DCCCCCIIII. Klis Juni peractum.

HIERONYMUS. *Abb. 132* Die ungewöhnlich kraftvolle Körperbildung und der mächtige Kopf sind wohl auf oberitalienischen, wenn nicht deutschen Einfluß zurückzuführen. Die Stadt im Hintergrund ist nordischen Charakters.

NEROCCIO siehe GIORGIO Abb. 137

BERNARDO PARENTINO (ODER PARENZANO)

Geb. vor 1470 in Parenzo. In der Schule Squarciones gebildet. Er soll Benediktiner geworden sein. Das Todesdatum 1531 auf einer Grabplatte in Vicenza bezieht sich auf einen Augustinermönch Lor. P. Unvollendete Fresken aus dem Leben des hlg. Benedikt im Kloster Sa. Giustina in Padua.

Szenen aus dem LEBEN DES HEILIGEN ANTONIUS, dem Begründer des Mönchtums, geb. u. 251 in Voma in Oberägypten, aus vornehmer Familie, † 356. *Abb. 129 bis 131* Er verschenkte sein Vermögen an die Armen (Abb. 129) und zog sich in die Einöde zurück, wo er den mannigfachsten Versuchungen ausgesetzt war. Aus der Legende nicht zu erklären ist die Szene (Abb. 130) mit Antonius unter den drei Gewappneten (Verführung durch Gold und Attribute von Ämtern?). Im Hintergrund links sieht man Antonius mit dem Satyr, der ihn zum heiligen Paulus, dem Eremiten, führen wird. Die Versuchung durch die Teufel (Abb. 131) ist

wörtlich nach der Legende so dargestellt, daß Antonius sich bekreuzigt und nach dem Kruzifixus blickt, der ihm in der Höhle erscheint. Im Hintergrund links die Mönche, die ihn, als er einmal von Teufeln halbtot geschlagen ist, in ihr Kloster holen.

Im ersten Bilde, das auch als heiliger Ludwig, Almosen spendend, gedeutet wird, beachtenswert der antikisierende Kinderfries und der — Leonardos Karton verwandte — Reiterkampf. Verwandtschaft mit Typen Signorellis (z. B. der Gewappneten Abb. 130 mit Figuren Signorellis in Monte Oliveto und Abb. 186 ganz rechts).

Abb. 133 HIERONYMUS. Das Bild ist zur Linken fortgesetzt zu denken und durch einen kreuztragenden Christus und einen knienden Bischof zu ergänzen. Die schöne Landschaft erinnert mit ihrer feinen, linearen Zeichnung an nordische Kupferstiche. (Meister MZ.)

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, GENANNT PERUGINO

1446-1524. Geb. in Citta della Pieve. Nach Vasari Schüler des Piero della Francesca, in Florenz mit Leonardo im Atelier Verrocchios zusammen. Lehrer Raffaels. (Knapp, 1907)

Abb. 98 PIETA MIT HEILIGEN. Perugino war Anfang der neunziger Jahre in Florenz im Convento dei Gesuati stark beschäftigt. Erhalten sind nur zwei Tafeln in der Akademie in Florenz „Christus auf dem Ölberg" und die abgebildete Pieta. Johannes und Magdalena, Joseph von Arimatia und Nikodemus sind nach Art der Heiligen eines Andachtsbildes um die Madonna gruppiert.

Abb. 99 MARIA ERSCHEINT DEM HEILIGEN BERNHARD. In S. Spirito in Florenz eine Kopie. Um die Mitte der neunziger Jahre entstanden. (Vgl. Abb. 49.)

Abb. 100 ANBETUNG DES KINDES. Das Bild ist das Mittelstück eines Altarwerks, das Perugino 1491 für den Kardinal Giuliano della Rovere, den späteren Papst Julius II., lieferte. Die Flügel, in die die Architektur des Hauptbildes übergreift, enthalten je zwei anbetende Heilige; darüber an den Seiten die Verkündigung in zwei getrennten Täfelchen. Die Krönung des Mittelstückes bildet eine Lünette, auf der in feiner umbrischer Landschaft mit wenigen Figuren die Beklagung des Gekreuzigten dargestellt ist. Das Bild trägt die Inschrift: „Petrus de Perusia Pinxit MCCCCVIIII Primo". Text S. 41.

THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN. *Ab[b.]* Für die Kirche Sant' Agostino. Die Komposition ist eine Wiederholung der Madonna mit dem heiligen Johannes d. T. und Sebastian. (Florenz, Uffizien)

GRABLEGUNG, für die Nonnen von Santa *Ab[b.]* Chiara gemalt, nach Vasari von den Zeitgenossen so bewundert, daß ein reicher Florentiner, Francesco del Pugliese, für das Dreifache des ursprünglichen Preises eine Wiederholung wünschte. Am Stein, auf dem der Leichnam liegt, die Inschrift: „Petrus Perusinus Pinxit A. D. MCCCCLXXXXV. Text S. 41.

MAGDALENA, ohne Grund für Werkstatts- *Ab[b.]* arbeit gehalten. Das Motiv, die übereinandergelegten Hände ins Bild hineinzuziehen, ist mit Hinblick auf Leonardos Mona Lisa und Giorgiones Jünglingsbildnis in Berlin bedeutsam. Text S. 8.

SEBASTIAN. Wiederholung der Figur des *Ab[b.]* heil. Sebastian auf dem 1493 gemalten Madonnenbilde Peruginos in den Uffizien zu Florenz. Text S. 50.

BESCHNEIDUNG DER SÖHNE MOSIS. *Ab[b.]* 1480 war Perugino von Sixtus IV. zur Ausschmückung der päpstlichen Palastkapelle berufen worden. Die drei Fresken der Altarwand wurden von Michelangelo, der dort sein Jüngstes Gericht malen sollte, heruntergeschlagen. Pinturicchio hat als Schüler an den Fresken der Taufe Christi und der Beschneidung der Mosesknaben mitgearbeitet. „Als aber Moses unterwegs in der Herberge war, kam ihm der Herr entgegen und wollte ihn töten. Da brachte Zippora einen sehr scharfen Stein und beschnitt die Vorhaut ihres Sohnes und berührte seine Füße und sprach: Du bist mein Blutbräutigam. Und da ließ er von ihm ab." (4. Mos. 4, 24—26.) Moses hatte die Beschneidung des zweiten Sohnes unter dem Einfluß seines Midianitischen Weibes unterlassen. Zippora aber, die jetzt das Gesetz seines Volkes selbst erfüllt, ist ihm so aufs neue angetraut. Unsere beiden sich ergänzenden Ausschnitte zeigen die Szene, wie der Engel des Herrn (an Stelle des Herrn selber) Moses entgegentritt, und zwar auf der Wanderung durch die Landschaft (nicht in der Herberge). Bis auf den Engel, für den eine Zeichnung Peruginos in Mailand existiert, ist Pinturicchio der Autor der abgebildeten Figuren. Die Knechte und Mägde mit den Kamelen sind Schülerarbeit. In der Fortsetzung des Fres-

kos nach rechts hatte die Szene der Beschneidung Platz. Text S. 48.

196 SCHLÜSSELÜBERGABE. Die Szene vollzieht sich (nach dem bibl. Bericht in Cäsarea) in Jerusalem vor dem Tempel Salomos, auf den die Inschrift an den dem Constantinsbogen nachgebildeten Triumphbögen sich bezieht.

Imensu Salamo templum tu hoc quarte sacrasti
Sixte opibus dispar religione prior.

Im Mittelgrund von Schülerhand links die Darbietung des Zinsgroschens, rechts der Versuch der Juden, Christus zu steinigen. Die Großzügigkeit der Komposition, die erst von Leonardo im Abendmahl wieder erreicht wird, würde noch großartiger zur Geltung kommen, wenn nicht an Stelle eines ersten Planes ein Apostel ganz links durch die Porträtfigur Alfonsos, des Sohnes Ferrantes von Neapel, ersetzt, und dadurch der Apostel über Petrus nötig geworden wäre. Dies Porträt sowie das des Mannes im Brokatgewand mit Goldkette und weißem Ordensband und das des Baumeisters Giovannino de' Dolci (ganz rechts mit dem Winkelmaß), der die Oberleitung aller Arbeiten in der Kapelle hatte, sind von Signorelli, die beiden Apostel hinter Jesus von Signorellis Schüler Bartolomeo della Gatta (vgl. Abb. 186). Der aus dem Bilde herausschauende fleischige Kopf mit wallendem Haar ist vermutlich ein Selbstporträt Peruginos.
Da der Herzog Alfonso von Calabrien, dessen Porträt links eine Änderung der Komposition bedingte, nach Weihnachten 1482 in Rom einzog, muß das oft später angesetzte Fresko in dieser Zeit schon vorgeschritten gewesen sein. Die Beteiligung des erst später berufenen Signorelli ist vielleicht durch Peruginos Weggang aus Rom notwendig geworden. Text S. 46—49.

BERNARDINO BETTI BIAGI, GENANNT PINTURICCHIO

1455—1513. Wahrscheinlich Schüler des Fiorenzo di Lorenzo. (Steinmann 1898)

142 143 SZENEN AUS DEM LEBEN DES ÆNEAS SYLVIUS. Der Kardinal Francesco Piccolomini ließ 1495 für die Büchersammlung des Aeneas Sylvius in Siena den Bau einer prächtigen Libreria beginnen, wozu er die berühmtesten Künstler seiner Zeit, auch Michelangelo, berief. Pinturicchio wurde am 27. Juni 1502 kontraktlich verpflichtet, den kapellenartigen Raum auszumalen. Für 200 Dukaten ließ der Kardinal in Venedig Farben und das von Pinturicchio verschwenderisch angewendete Gold erwerben. Der Beginn des Werkes verzögerte sich bis zum Frühjahr 1503, da Pinturicchio nach seiner Vaterstadt Perugia zurückkehrte, um sich nach Gehilfen umzusehen; es scheint, daß er sich damals auch den jungen Raffael verpflichtete (Schmarsow, Pinturicchio und Raffael in Siena 1880). Da Pinturicchio verpflichtet war, die Kartons zu den Fresken selbst zu verfertigen und den Entwurf auf der Wand eigenhändig vorzuzeichnen, da auch die Ausführung der Köpfe auf den Bildern nicht von Schülerhänden sein durfte, ist ein Einfluß Raffaels auf die Gestaltung der wichtigeren Teile des Ganzen zweifelhaft. Von der Ausmalung der Decke muß ein Teil noch vor dem 21. Sept. 1503 vollendet gewesen sein, da der Besteller, Francesco Piccolomini, an diesem Tage zum Papst gewählt wurde (Pius III.), während sein Wappen an der Decke noch mit dem Kardinalshut gemalt ist. Die weitere Ausführung der Fresken wurde durch den am 18. Okt. 1503 erfolgten Tod des Papstes unterbrochen. Pinturicchio übernahm nun andere Arbeiten in Siena (Fresken für Alberto Aringhieri in der Taufkapelle des Domes), bis nach einer inzwischen eingetretenen nur kurzen Weiterführung der Arbeiten die Erben Pius III. seinem testamentarisch ausgesprochenen Wunsche, die Vollendung des Werkes durchzuführen, entsprachen und Pinturicchio 1506/1507 die Ausmalung der Libreria zum Ziele führen ließen. Die zehn Wandfresken mit den Darstellungen aus dem Leben Aeneas Sylvius' sind mit perspektivisch gemalten, mit Grotesken verzierten Pilastern eingefaßt. Auf dem ersten Fresko sieht man den jungen, damals noch unbekannten Aeneas Sylvius de' Piccolomini im Vordergrund auf einem Schimmel reiten. Der unternehmungslustige Mann ist in den Dienst des Kardinals Capranica getreten, der, von Papst Eugen IV. nicht anerkannt, von dem Konzil in Basel Gerechtigkeit gegen den Papst erwartet. Vor demselben Konzil hat Aeneas Sylvius zum ersten Male in einer erlauchten Versammlung das Wort ergriffen. Das Aufsehen, das der gewandte und feinsinnige junge Mann erregte, muß außerordentlich gewesen sein, denn er

wurde schon zu Anfang des Konzils als dessen Gesandter zu König Jakob I. von Schottland geschickt. Das zweite von uns gleichfalls abgebildete Fresko zeigt den jungen Diplomaten, wie er vor versammeltem Hofe dem König Vortrag hält. Er trat in die österreichische und in die deutsche Reichskanzlei ein, erwarb sich die Gunst des Kaisers und trat in Beziehungen zu Mitgliedern seiner Familie. Von ihm wurde er als Verfasser von z. T. recht lasciven Dichtungen 1442 in Frankfurt feierlich mit dem Lorbeer gekrönt (drittes Fresko). Vom Kaiser wurde er als Gesandter zum Papst geschickt (viertes Fresko), und als er 1452 Bischof in seiner Vaterstadt Siena geworden war, ward ihm die Ehre zuteil, dem Kaiser seine Braut Eleonora von Portugal zuzuführen (fünftes Fresko), er selbst hatte durch geschickte Unterhandlungen diese Verbindung zustande zu bringen gewußt. 1456 setzte ihm Calixt III. den Kardinalshut auf (sechstes Fresko), und erhob ihn damit in die Reihe der hohen kirchlichen Würdenträger, die aus ihrer Mitte den Papst erwählten. Nur 20 Monate saß er im Kardinalskollegium, so bestieg er, vom Konklave gewählt, den Thron Petri. Auf dem siebenten Fresko ist er, nunmehr Pius II., nach der Papstwahl die Menge segnend dargestellt. Das achte Fresko zeigt ihn als Präsidenten des Konzils zu Mantua, das einen Kreuzzug gegen die Türken berät; auf dem neunten kanonisiert er Katharina von Siena, und auf dem zehnten sieht man ihn in Ankona, wohin er, einen Kreuzzug zu unternehmen, aufgebrochen war. Doch ereilte ihn hier der Tod. Text S. 28.

Abb. 144 und 145 SIBYLLEN. Im Jahre 1505 scheint Pinturicchio im Auftrage Julius II. mit der Ausmalung der Decke der Chorkapelle in Santa Maria del Popolo beschäftigt gewesen zu sein. In die Zwickel der gewölbten Decke malte er die vier Kirchenväter, jeden in einer von einem Aediculum umrahmten Nische sitzend; über ihnen füllt die ganze Wölbung ein mächtiges, aus breiten mit grotesken Ornamenten gefüllten Bändern geformtes Quadrat; wie ein Teppich ist diese große Fläche aufgeteilt und einzelne Felder haben figürlichen Schmuck erhalten. In dem großen achteckigen Mittelmedaillon ist die Krönung Mariae dargestellt, in vier runden Medaillons sieht man die vier Evangelisten und in den zwischen ihnen liegenden annähernd trapezoiden Feldern vier Sibyllen, von denen wir die delphische und die erithreische abbilden. Text S. 41.

Abb. DER HEILIGE BERNHARDIN IN DER EINÖDE (Ausschnitt). Der fromme Jüngling hat sich in die Einsamkeit zurückgezogen, wo er, mit einer Kamelshaut bekleidet, sich in die Lektüre der Bibel versenkt, ohne zu bemerken, wie ihn die staunenden Bürger von Siena bei seiner Andacht belauschen. Die Menge Volks hat man sich auf der linken Seite des abgebildeten Ausschnittes hinzuzudenken. (Vgl. Anm.: Lorenzo 140.)

Abb. DISPUTATION DER HEILIGEN KATHARINA. (Ausschnitt.) Die vier Räume, die Pinturicchio im Auftrage des Papstes Alexander VI. Borgia 1492—1495 auszumalen hatte, liegen in einer Flucht, mit je einem Fenster nach Norden geöffnet, und der Fußboden eines jeden um eine Stufe tiefer als das vorausgehende. Pinturicchio scheint eine Art Gruppierung der Räume beabsichtigt zu haben, indem er das mittlere Zimmer auszeichnete und die Fresken hier zum größten Teil selbst ausführte. Nach den Darstellungen ist es Saal der Heiligenleben genannt, dem der Saal des Marienlebens vorausgeht und der Saal der sieben freien Künste und die Gemächer der Torre Borgia folgen. Das Prinzip der Dekoration ist überall dasselbe, nämlich von jeder Wand den oberen vom Gewölbe umfaßten Bogen abzuschneiden und ihn und die Decke allein mit Figuren und Landschaften zu schmücken, unten aber rechteckige Wandflächen rein ornamental als geschlossene Flächen zu belassen. Dadurch ist eine wundervolle Harmonie von geschlossenen Innenräumen und von festlicher Weite erreicht, dessen heiterer Eindruck mit den groteskenverzierten Pilastern und Rahmen, den Goldornamenten auf blauem Grund, den bunten Fliesen des Fußbodens nur in den Räumen selbst empfunden werden kann. Unsere Ausschnitte sind dem großen Fresko der Rückwand des Saales der Heiligenleben entnommen. Zwei Jünglinge in fremdländischer Tracht, wie Pinturicchio überhaupt bunte und seltsam gekleidete Ausländer auf seinen Fresken anzubringen liebte.

Abb. DIE FREIER ÜBERRASCHEN PENELOPE, im Hintergrund in kleinen Figuren fischgeschwänzte Sirenen neben dem mächtigen Schiff, auf dem Odysseus festgebunden ist, und am Ufer Odysseus, der gebieterisch von Kirke die Rückverwandlung seiner in Schweine verzauberten

Gefährten in Menschen verlangt. Fresko aus dem Palast der Petrucci in Siena, wo Pinturicchio in der letzten Zeit seines Schaffens (1509) für Pandolfo Petrucci, den tatkräftigen Tyrannen Sienas, Darstellungen aus dem klassischen Altertum zu malen hatte. Text S. 41.

b.151 DER TÜRKENPRINZ DSCHEM. Sohn Mohameds II., in Rom zur Zeit Pinturicchios wegen seiner orientalischen Prachtentfaltung und originellen Lebensweise vom Volke bewundert. Er war vor seinem Bruder, dem Großtürken Bajazet, entflohen und von Innozenz VIII. am päpstlichen Hofe aufgenommen. Auf unserem Bilde sieht man ihn zu Pferde, mit Jägern und Hunden von der Jagd heimkehrend. Er war als kühner Reiter und leidenschaftlicher Jäger bekannt. Alexander VI. hat ihm zu Ehren zuweilen Jagden veranstalten lassen.

b. 181 d 184 BEGRÄBNIS DES HEILIG. BERNHARDIN. Der Heilige ruht nach der Franziskanerregel mit nackten Füßen in der schlichten Kutte seines Ordens auf der Bahre. Ein Blinder und ein Krüppel beklagen in dem Toten ihren Wohltäter. Im Hintergrunde in kleinen Figuren einzelne Wundertaten des Heiligen; oben wird seine Seele von Engeln zum Himmel getragen. Ganz links im Vordergrunde der Besteller des Bildes, der 1506 verstorbene päpstliche Konsistorialadvokat Nicola Buffalini; die beiden Jünglinge rechts vielleicht seine Söhne. Pinturicchio malte seine Fresken vermutlich 1484, an der Decke die Evangelisten, an der Altarwand die Verklärung des heiligen Bernhardin in der Einöde, an der Fensterwand die Stigmatisation des heiligen Franz, eine Gruppe von Mönchen und Laien und an der Kapellenwand die Einkleidung Bernhardins und das Begräbnis. (Vgl. Anm. 146.) Text S. 47, 48.

b. 182 VORNEHMER TÜRKE. Aus der DISPUTATION DER HEIL. KATHARINA. (Vgl. Anm. 151.) Text S. 8. 48.

ANTONIO UND PIERO POLLAIUOLO

Antonio 1429—1498. Piero geb. 1443, gest. vor 1496. Maler und Goldschmiede. Herangebildet unter Einfluß Piero della Francescas und Mantegnas. Mit Baldovinetti gleichstrebend oder durch Schulverhältnis verwandt.

In den Bildern, die den Pollaiuoli zugeschrieben werden, lassen sich zwei Manieren deutlich sondern. Merkmale der einen, früheren und „barockeren" (vgl. Mantegna, Cosimo Tura) sind: Überschlanke Typen, scharfe längliche Gesichtszüge, Füllung des ganzen Bildes mit Figur, Mißverhältnis zwischen Figur und Raum, gespannteste Bewegung, geknickte streifige Falten, tiefe, schwere, harzige Färbung. Merkmale der anderen, späteren und naturalistischeren (vgl. Ghirlandaio); Rundlichere Körper, Gesichter, Falten, bequemeres Verhältnis zwischen Figur und Raum, mattere Bewegungen und hellere, mehr modellierende als selbstleuchtende Färbung mit Bevorzugung eines wässrigen, grünlich-blauen Tones. Nach diesen Gesichtspunkten ist die Zuschreibung der Bilder an den älteren Antonio und den jüngeren Piero erfolgt.

Abb. 1 DAVID MIT DEM KOPF DES GOLIATH. Stark erkürzte Ausdrucksköpfe wie dieser Goliath sind uns besonders von Mantegna und seiner Schule her bekannt. (Vgl. Haupt Johannes des Täufers von dem farraresisch-paduanischen Künstler Marco Zoppo in Pesaro, Museo Oliveriano.) Text S. 1.

Abb. 10 DIE CHRISTLICHE LIEBE. Für die Mercatanzia (Handelsgericht) von Florenz 1468 bestellt. Die Tapferkeit 1470 dem Botticelli in Auftrag gegeben. Das flammende Herz und das Spenden von Nahrung an das Kind — gewöhnlich werden mehrere Kinder dargestellt — als Symbole der Nächstenliebe. Auf der Rückseite der Caritastafel befand sich eine Zeichnung derselben Figur, die nach Cavalcaselle eher Antonio als Piero zuzutrauen wäre. Auch das Gemälde selbst scheint unter den sechs von den Pollaiuoli gemalten ganz auf Antonio hinzuweisen. Text S. 15 und 20.

Abb. 11 Das Symbol der MÄSSIGKEIT besteht darin, daß Wein aus einer Kanne in einen Mischkrug gegossen wird. Text S. 20. 30.

Abb. 12 TOBIAS UND DER ERZENGEL RAPHAEL AUF DER REISE. (Vgl. Anm. Botticini 74.) Das weite Flußtal im Hintergrund ist ein Motiv aus dem Arnotal bei Florenz. Text S. 20.

Abb. 13 HERKULES TÖTET DIE HYDRA. Eine zweite, mit diesem Rahmen vereinigte Darstellung stellte Herkules im Kampf mit Antäus dar. 1460 hatten die Pollaiuoli im Hause Medici drei Herkulesdarstellungen gemalt, für die die kleinen Täfelchen in den Ufficien Skizzen sein könnten. Text S. 20.

Abb. 14 MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN, für die Sebastianskapelle der Familie Pucci in Stssma. Annunziata in Florenz 1475 vollendet. Die beiden von Cavalcaselle besonders

gerühmten bogenspannenden Schützen variieren ein schon von Masaccio (Berlin, Marter Petri) vorgebildetes Motiv, zwei entsprechende Figuren in Verkürzung des Rückens und in Verkürzung der Vorderseite zu zeigen. Das Einknicken der Beine bei diesen Schützen wie bei den Heiligen entspricht der Auflösung des barock angespannten Stiles der älteren Generation. (Vgl. Roger van der Weyden und Schongauer.) Im Hintergrund geharnischte Reiter, die Ruine eines Triumphbogens und die bei dem Künstler beliebte Flachlandschaft. (Vgl. Anm. Botticelli 17.) Text S. 23.

Abb. 9 DIE VERKÜNDIGUNG AN MARIA. Rechts öffnet sich eine Loggia, darin musizierende Engel. Die Fenster der Loggia wie des Gemaches links gewähren den Blick auf das Arnotal mit Florenz. Architektur und Verkündigungsengel erinnern an Melozzo da Forli. (vgl. auch Abb. 176) Text S. 21.

Abb. 16 DER HEILIGE SEBASTIAN. Die Art des Lendentuches mit dem nach vorn fallenden und sorgfältig in Falten gelegten Ende, das Anseilen der Arme des Heiligen an eine Säule, während Pollaiuolos und Botticellis Sebastian am Baum zu stehen scheinen, die Körpermodellierung, besonders am Knie, erinnern an Cosimo Turas Sebastian (Abb. 163) und weisen mehr auf oberitalienische (nach Berenson Jacopo di Barbari) als florentinische Malerei hin. Text S. 50.

ERCOLE DE ROBERTI

geb. nach 1450. † 1496. Nachfolger Cosimo Turas unter dem Einfluß Jacopo Bellinis und Mantegnas. Tätig in Bologna 1482, in Ferrara 1479 und seit 1486. Text S. 44.

Abb. 157 MANNALESE DER ISRAELITEN IN DER WÜSTE. Ganz links Moses und Aaron im Gespräch. Der venezianische Eindruck des Bildes in der weichen dunstigen Malerei, der ruhigen räumlichen Anordnung und im Kostüm der Figuren ist sehr stark.

Abb. 158 SCHIFF DER ARGONAUTEN. Nicht allgemein als Werk Ercoles anerkannt. Am Steuer Herkules. Der Krieger vorn am Bug vielleicht Jason, unter dessen Führung die 50 griechischen Heroen auf dem Schiffe Argo unter mannigfachen Abenteuern nach Kolchis fuhren, wo Jason mit Hilfe Medeas das goldene Vließ raubte. Die Wahl dieses Gegenstandes hängt vielleicht damit zusammen, daß die Argonauten auf ihrer

Rückfahrt durch den Po und die Rhone an die Westküste Italiens gelangt sein sollten. Bemerkenswert auch hier das romantisch-ritterliche Kostüm der antiken Heldensage.

COSIMO DI LORENZO FILIPPI ROSSELLI 1439—1507

Unbedeutender Schüler eines noch geringeren, altertümlichen Meisters, des Neri di Bicci.

ANBETUNG DES GOLDENEN KALBES. *Abb.* Rosselli erhielt nach Vasari, weil er mit der Verschwendung von Gold in seinen Bildern die Augen des wenig kritischen Papstes bestochen hätte, einen Hauptanteil an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle. Die Bergpredigt, das Abendmahl und die Anbetung des goldenen Kalbes sind von ihm. Die florentinisch porträthafte Schaustellung eines vornehmen Paares offenbart in den länglichen, etwas hölzernen Figuren und den langweiligen, breitgedrückten Gesichtern seine geringe Qualität.

GIOVANNI SANTI VON URBINO

Vater Raffaels. Dichter und Maler. Unter Einfluß von Melozzo da Forli ausgebildet. Verfasser einer Reimchronik. † 1494. (Schmarsow 1887)

PIETA. Fresko über einem Marmorsarkophag *Abb.* in einer Nische der Kirche S. Domenico in Cagli im Auftrage Pietro Tirannis für seine Grabstätte und die seiner Frau. Links von Christus der heilige Hieronymus als Büßer, rechts ein Franziskanermönch, aber nicht, wie angenommen ist, Bonaventura, der erst 1482 heilig gesprochen ist.

HEIMSUCHUNG. Hinter Elisabeth eine porträtmäßig aufgefaßte vornehme Frau und eine *Abb.* Dienerin in flatterndem Gewand (nach Florentiner Art). Hinter Maria Josef auf den Stab gestützt, eine junge Dame mit Marias Kopftuch in der Hand und eine alte Frau mit dem Reisebündel auf dem Kopf. Das Verhältnis der Figuren zum Raum und die Verwendung der Nebenfiguren, besonders der gravitätisch dabeistehenden Hausdame erinnert an Ghirlandaios Fresken. Die Hauptgruppe ist für sich und in strengerem, umrißmäßigerem Stil behandelt, vielleicht bedingt durch die Heimsuchung Francesco di Giorgios (Abb. 137) Text S. 24.

JACOPO DEL SELLAIO 1442-1493

Vielleicht Schüler Filippo Lippis, dessen entwickeltes malerisches Empfinden er mit stili-

sierten und preziösen Elementen Fra Angelicos zu einer niedlich graziösen Kunst vereinigte. (Mackowsky, Jahrb. d. Preuß. Kunstsmlgn. 1899)

30 31 TRIUMPH DER KEUSCHHEIT. TRIUMPH DER LIEBE. Der nackte geflügelte Amor wird gefesselt auf dem von Einhörnern gezogenen Wagen mitgeführt, auf dem die Keuschheit triumphierend steht oder sitzt (vgl. Abb. 24), begleitet von der jubelnden Schar ihrer Begleiterinnen, von denen eine das Banner mit dem Wiesel, Symbol der Unschuld, im Wappen trägt. Als Triumphator steht Amor, bogenschießend, auf einem flammenden Becken, Symbol der Liebesglut?, unter dem drei Männer, Vertreter der Tugenden, Tapferkeit, Weisheit, Keuschheit? gefesselt sitzen. Ein Wagen mit Amoretten als Eckfiguren, von vier galoppierenden Schimmeln gezogen, führt die Gruppe durch die staunende Menge. Im Hintergrunde tötet eine Frau einen vor ihr liegenden Jüngling mit dem Speer, wohl zur Versinnbildlichung der Macht der Frauen über die Männer unter Amors Herrschaft. Die dekorativ flüchtige Baumzeichnung und der weite See im Hintergrund mit den pikant zerstreuten Flächen der Inseln ist charakteristisch für Sellaio. In manchem, besonders dem starken Landschaftsgefühl, erinnert er an die Triumphe Piero della Francescas. Zu den beiden abgebildeten gehöre noch ein Triumph der Zeit, Hirsche ziehen den alten geflügelten Zeitgott über ein Trümmerfeld, und der Triumph der Göttlichkeit, ein Wagen auf Wolken von den Evangelistensymbolen (Stier, Adler, Löwe, Engel) gezogen, trägt die Gestalten der Glaube, Liebe, Hoffnung, darüber Gott Vater in der Gloria über der Weltkugel thronend im Kreise anbetender Engel. Text S. 15.

[…]b. 32 […]d 33 ERMORDUNG JULIUS CÄSARS. Cäsar empfängt von einem eilends heranstürmenden Boten den warnenden Brief, trotz dessen er, von Brutus überredet, in den Senat geht. Die jugendliche weibliche Person ist Porcia, die dem Marcus Brutus ihre Wunde zeigt. Die Cestiuspyramide und die Trajanssäule sollen anachronistisch darauf hinweisen, daß sich der Vorgang innerhalb der Mauern Roms abspielt. Auf dem zweiten Bilde wird Cäsar vor dem Thron stehend von zwei Verschworenen mit dem Dolche bedroht, während die Senatoren eiligst flüchten. In dem spielenden Reiz der zerstreuten Anordnung tritt der Künstler unmittelbar neben Pinturicchio. Text S. 15.

LUCA SIGNORELLI VON CORTONA

1441—1523. Schüler Piero della Francescas, beeinflußt von Melozzo da Forli. (Vischer 1879)

HEILIGE FAMILIE. Unter den gleichartigen Tondis Signorellis dasjenige, das die Figuren am stärksten dem Rahmen entsprechend komponiert. Darin eine Parallele zu Botticellis Magnificat (Abb. 44), von dem die Komposition vielleicht angeregt ist. Text S. 9. *Abb. 80*

MARIA DAS KIND ANBETEND. Die an Michelangelo gemahnende Leidenschaft für die Darstellung des nackten Körpers hat Signorelli dazu geführt, zur Rechten den nackten Jüngling in ähnlicher Pose wie bei dem antiken Dornauszieher anzubringen. Das Kind mit der verkrümmten Beinstellung läßt an nordische Vorbilder oder an die „jämmerlichen" Christusgestalten am Kreuz bei Botticini (Abb. 74) und Filippino Lippi (Berlin) denken. *Abb. 81*

FRESKEN IN DER SAGRESTIA DELLA CURA, LORETO, Sanktuarium der heiligen Maria. Um 1488 im Auftrage des Kardinals Basso della Rovere. Signorelli hatte einen achteckigen, kuppelüberdeckten Raum mit Fresken zu schmücken. Die dreieckigen Kuppelfelder füllte er oben mit Engeln und darunter mit Kirchenvätern und Evangelisten in gleicher Weise wie Melozzo da Forli die Kuppel der Capella della Tesoreria im Dom zu Loreto, aber nicht wie dieser als frei vor der Wand schwebende und auf der Brüstung sitzende, sondern als dekorative, einem älteren Geschmack zufolge in die Fläche hineingepaßte Gestalten. Daß Signorelli dabei Skizzen von Domenico Veneziano und Piero della Francesca, die schon vorher an der Decke gemalt und 1447 durch die Pest aus Loreto vertrieben sein sollen, benützt habe, ist aus dem Stil der Figuren nicht ersichtlich. Von den acht Wandfeldern unter der Kuppel fiel eins als Fensterwand aus, das gegenüberliegende ließ über einer Tür Platz für eine Darstellung der Bekehrung Pauli, jenes barocken Themas, das auch Signorelli mit Darstellung heftiger und explosiver Bewegungen jugendlich schlanker Kriegergestalten, ähnlich wie im Weltuntergang (Abb. 90), abwandelte. Die drei Felder rechts und links von dieser Tür wurden im oberen *Abb. 82 bis 85*

Teil mit Apostelgestalten bemalt, auf der einen Seite im Mittelfeld Christus mit dem ungläubigen Thomas (Die Thomasgruppe Verrocchios wurde 1483 in die Mittelnische der Ostfassade von Or San Michele in Florenz eingestellt), daneben je zwei Apostel mit der Richtung auf diese Hauptdarstellung, wie unsere Abbildungen zeigen. Auf der anderen Seite drei Felder mit je zwei disputierenden Aposteln. Die Apostel stehen in einer Art Hallenarchitektur, Balken auf Pfeilern, deren starke Verkürzung an der Decke nicht der Verkürzung des Fußbodens entspricht. Die von Mantegna, Melozzo beliebte Untensicht ist hier inkonsequent durchgeführt. Die Mitarbeit von Signorellis Schüler Bartolomeo della Gatta verrät sich besonders in den breiten Gesichtszügen des einen Engels.

Abb. 86 bis 95 FRESKEN IN DER CAPELLA DELLA MADONNA DI S. BRIZIO DES DOMES ZU ORVIETO. Die Kapelle, die ihren Namen von einem byzantinischen Madonnenbild hatte, ist ein längsoblonger, von zwei Kreuzgewölben überdeckter Raum, dessen malerische Dekoration bereits 1447 von Fra Angelico begonnen war. Dieser hatte in zwei Gewölbefelder der Fensterseite Christus als Weltenrichter zwischen knienden Engeln und einem Chor von Propheten gemalt. Im Frühling 1499 bekam Signorelli den Auftrag, die Decke zu vollenden. Nach Erledigung dieses Auftrages schlug er selber vor, nach eigenen Entwürfen die ganze Kapelle auszumalen, eine Arbeit, die er bis zum Jahre 1506 leistete. Für die zwei von Fiesole leer gelassenen Felder des Fenstergewölbes benutzte Signorelli die Zeichnungen Fiesoles für Engel mit den Zeichen des Jüngsten Gerichts und den Chor der zwölf Apostel mit der Jungfrau Maria. Am Eingangsgewölbe stellte Signorelli nach eigenen Entwürfen den Chor der Patriarchen, Kirchenväter, Märtyrer und Jungfrauen dar. Die Gliederung der Wände war von selbst durch die einschneidenden Gewölbekappen gegeben. Durch eine horizontale Teilung in der Höhe des Gewölbeansatzes ergaben sich unten rechteckige, darüber halbkreisförmige Wandflächen. Die unteren Wandflächen wurden — vielleicht nach Pinturicchios Vorgang in dem Appartamento Borgia — dekorativ teppichmäßig geschmückt, und zwar so, daß von einem mittleren Quadrat nach dem Rande des Feldes wagerechte und senkrechte Teilungslinien ausgehen, die sich noch einmal zu einem kreisförmigen Feld erweitern. Auch diese Gruppierung quadratischer und runder Felder entspricht einer pinturicchioschen Deckendekoration. Das Mittelquadrat ist wie ein Fenster behandelt, in dem die Halbfigur eines Dichters sichtbar ist, die runden Felder wie kleine Reliefs, mit grau in grau gemalten Darstellungen aus den Werken der betreffenden Dichter. Zwischen diesen figürlichen Feldern breitet sich ein wild verschlungenes Rankenwerk von Grotesken aus, fester und eigensinniger als das Pinturicchios in S. Maria del Popolo (Abb. 144, 145), aus dem man sich einen Begriff davon machen kann.

In den Rundfeldern der Schildwände der Gewölbe findet sich Signorellis künstlerische Hauptleistung, der Zyklus der „letzten Dinge", die Taten des Antichrist und das Jüngste Gericht. Der Inhalt wurde dargeboten durch die im Neuen Testament, den Evangelien und der Apokalypse gegebenen Hinweise auf die Wiederkunft Christi und den Anbruch des tausendjährigen Reiches, dem das Auftreten falscher Propheten, des Antichrists, und der Weltuntergang mit dem Jüngsten Gericht vorausgehen sollten. Diese von kirchlichen Liedern, geistlichen Schauspielen und Volkspredigern genährten Vorstellungen und von Savonarola mit besonderer Heftigkeit ausgemalten Schrecknisse eines Weltgerichts mußten in Signorellis Phantasie bereits lebendig sein, als er durch die vorhandenen Deckenmalereien Fra Angelicos angeregt wurde, das Programm für die Ausmalung der ganzen Kapelle zu entwerfen. So stellte er nun dar im ersten großen Wandfeld links vom Eingange, wie der Antichrist, als Christus verkleidet, auf antikem Podium steht und die Menge mit den Worten ködert, die ihm der hinter ihm stehende Teufel einflüstert (Abb. 94, 95). Goldene Geräte und Münzen am Boden sollen wohl die Verführung unterstützen, und der Mann mit der Geldkatze, der mit einem Jüngling feilscht, ist vielleicht ein Anhänger des Antichrist, der auf solche Weise Proselyten macht. In dem nicht abgebildeten Teile des Freskos sieht man Greuel- und Wundertaten des Antichrist, der schließlich von Übermut trunken zum Himmel selber aufsteigen will und vom Erzengel Michael mit gewaltigem Schwertstreich herabgeschleudert wird. Das Bogenfeld über der Tür der Eingangswand war durch den Türbogen zu einem

halbkreisförmigen Ring umgestaltet, den Signorelli teilt und zur Darstellung des Weltunterganges benutzt, der den Taten des Antichristes folgt. Rechts von der Tür erste Anzeichen des Weltunterganges, Erdbeben und Verfinsterung des Himmels, seltsame Sternzeichen und aufbrausendes Meer. Links vom Türbogen sieht man das Unheil sich vollziehen. Vier in der Luft herumwirbelnde Dämonen mit Fledermausflügeln personifizieren den Wetterregen, den sie werfend und blasend auf die entsetzt fliehende Menschheit herabstürzen. (Abb. 90.)

In diesem Beben gibt die Erde ihre Toten heraus. Auf der rechten Wand im ersten Felde erblickt man die beiden Erzengel, söldnermäßig mit gespreizten Beinen auf Wolken stehen und mit mächtigen Gebärden in die mit flatternden Wimpeln versehenen Posaunen blasen, die die Toten erwecken und zum Gericht rufen. Auf der Erde recken sich die Auferstandenen, teils entwinden sie sich noch dem Sande, einige noch als Skelett, die meisten schon mit ihrem irdischen Leib bekleidet (Abb. 89).

Im nächsten Fresko derselben Wand der Sturz der Verdammten. Die drei Erzengel gepanzert zücken das Schwert gegen die Teufel, die mit ihren Opfern zur Hölle fahren und schon dabei als Peiniger und Henkersknechte verfahren (Abb. 86, 91—93).

An der Wand gegenüber die Berufung und Krönung der Auserwählten, denen die himmlischen Freuden, die ihnen bevorstehen, durch den Chor musizierender Engel im sternenbesäten Himmelsgewölbe zu Gemüte geführt werden (Abb. 87, 88). Auf der rechten Seite dieser Darstellung, wo man einige Beine sieht, zu denen man die Körper hinter den Engeln vergebens sucht, weist ein Engel aus dem Fresko heraus auf die Darstellung der Fensterwand. Die jugendliche weibliche Gestalt vor ihm ist fast wörtlich aus Signorellis Schule des Pan in Berlin wiederholt.

Die Fensterwand, die unter denselben architektonischen Bedingungen wie die Eingangswand steht, also ringförmig gebildet ist, enthält demgemäß auch zwei Darstellungen, links den Empfang der Seligen, die von Engeln in den Himmel geleitet werden, und rechts in Anlehnung an Dantes Inferno die Hölle. Text S. 9, 10, 29.

Abb. 96 THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN. Der hohe Thron und sein Girlandenschmuck an schlanken gedrehten Pfosten wurde besonders gern in der ferraresischen und oberitalienischen Kunst dargestellt. Auch bei dem Engel werden sich die meisten oberitalienischer, speziell venezianischer Beispiele erinnern.

Abb. 185, 186, 194, 198 SZENEN AUS DEM LEBEN MOSIS. Signorelli, der in dem Kontrakt 1481 nicht unter den Malern der Sixtinischen Kapelle genannt wird, kam wahrscheinlich erst Ende 1482 nach Rom, wo er zunächst die Schlüsselübergabe Peruginos vollendete, dann die beiden Fresken der letzten Tage des Moses und des Kampfes des Erzengels Michaels mit dem Teufel um die Leiche des Moses malte. Letzteres ging mit Ghirlandaios Auferstehung Christi an der Eingangswand zugrunde.

Die Komposition mit der Einteilung in die beiden Gruppen der Übergabe der Herrschaft an Josua (links) und der Verlesung des Testamentes (rechts), sowie der Aufbau der Landschaft mit dem schönen Tal des Jordan und der abendlichen Beleuchtung schließt sich an Perugino-Pinturicchios Fresko der Beschneidung (Anm. Perugino 188) an.

Die räumlich vertiefte Gruppierung der Personen um den lesenden Moses (im Sinne der Renaissancegotik steigt das Terrain stark an und hebt Moses in die Höhe) entspricht Signorellis Frühwerk der Schule des Pan, ebenso wie die weiche und interessante Lichtführung, indem das Licht die stehende Jünglingsgestalt (auf dessen Schenkel die Worte: tout a droit) an den Seiten streift, während die breite Fläche des Rückens im Schatten liegt. Die emporgehobene beschattete Hand mit den hellen Randlichtern ist ein Lieblingsmotiv aller Lichtmaler. Signorelli offenbart sich hier als Schüler Piero della Francescas, dessen Tod Adams in Arezzo sowohl in dieser Gruppe als auch in der Beklagung des Leichnams Mosis links oben im Hintergrund fortlebt. Nach dem biblischen Bericht begrub Jehova selber den Moses, damit die Israeliten nicht die Grabstätte erführen und keinen Götzendienst mit Moses trieben. Auf dem Berg Nebo in der Mitte des Bildes zeigt ein Engel (nach der Bibel der Herr selbst) Moses das gelobte Land, weiter unten sieht man Moses herabschreiten.

Der sitzende nackte Jüngling (Abb. 194), mit dem schwärmerischen Blick der frühen Bilder Signorellis (vgl. Abb. 96) und feiner Helldunkelmodellierung soll den Stamm

Levi repräsentieren, dem die Verheißung wird: „Wer zu seinem Vater spricht: Ich sehe ihn nicht, und zu seinem Bruder: Ich kenne ihn nicht, und zu seinem Sohn: Ich weiß nicht, die halten deine Rede und bewahren deinen Bund." Die Frau mit dem Kind auf den Schultern (Abb. 185) steht vielleicht, auf diese Verheißung anspielend, mit ihm in Beziehung. Diese und die Frau daneben und unten die beiden Kinder sind der auffälligste Anteil von Signorellis Schüler Bartolomeo della Gatta, dessen grobere Formengebung, breite Gesichter, brüchige Falten und pedantische Goldstrichelung in den Schraffuren auch sonst einen größeren Anteil an dem Bilde (z. B. in der Szene links: Moses und die ganze rechte Hälfte) erkennen läßt, ohne daß der Geist Signorellis jemals ganz aus der Darstellung entwiche. Sein und Signorellis Porträt vermutet man in den Köpfen der hinteren Reihe der Josuaszene, Signorelli links der dritte Kopf, Bartolomeo, der auch als Musiker gerühmt wird, der korrespondierende Mann mit dem Musikinstrument in der Hand. Die übrigen sehr zahlreichen Porträts der Freskos sind unbekannt. Der Kopf (Abb. 198) ist mit Unrecht als Selbstporträt Signorellis angesprochen worden. Text S. 47, 48.

COSIMO TURA, GEN. COSMÈ

1430—1495. 1452—56 vielleicht in Padua und Venedig. Seit 1457 im Dienste des Hofes der Este. Viele Vorlagen für kunstgewerbliche Arbeiten werden von ihm berichtet. (Venturi, Jahrb. d. Preuss. Kunstsmlg. IX. 1888)

Abb. 161 HIERONYMUS. In Tempera auf Leinwand gemalt, vermutlich als Prozessionsfahne. Der statuenhafte Eindruck des Heiligen, der plastischen Richtung Castagnos und Mantegnas entsprechend, ist trotz der geistigen Beschäftigung des Lesens durchschlagend. Der Löwe heraldisch bronzen. Text S. 44.

Abb. 163 SEBASTIAN. Der Heilige steht vor einer ins Freie geöffneten Tür, an deren Pfosten ein geharnischter Krieger lehnt. An dem sehr plastisch (mit Masken und Krampen) geschmückten Sockel der Säule lehnen Schilde mit hebräischer Inschrift. Nach dieser Inschrift ist Lorenzo Costa der Vollender. Die wippende Beinstellung mit Beuge beider Knie geht vielleicht auf Roger van der Weyden zurück, der um 1450 in Ferrara weilte. (Vgl. Botticelli Anm. 17.) Text S. 6.

Abb und VERURTEILUNG UND MARTER DES HEILIGEN MAURELIUS. Früher in der Kapelle des hlg. Maurelius der Kirche S. Giorgio fuori le mura. Maurelius, der Sohn des heidnischen Königs von Edessa wird zum Christentum bekehrt und vom Bischof Theophilus von Smyrna nach Rom geschickt, wo Abgesandte von Ferrara ihn zum Bischof erbitten. Nachdem er acht Jahre in Ferrara als Bischof tätig gewesen ist, verlangen ihn die Edessener zurück. In Edessa ist inzwischen nach dem Tode seines Vaters sein Bruder Rivallus König geworden, der seinen älteren Bruder Hippolyt getötet und das Land zum Heidentum zurückgeführt hat. Als Maurelius zurückkehrt, läßt er ihn, um seinen Vorwürfen zu entgehen, einkerkern und hinrichten. Auf unserem zweiten Bilde scheint der vor dem Heiligen kniende Kriegsknecht von ihm zum Christentum bekehrt zu sein. Text S. 7.

Abb CHRISTOPHORUS. Von den letztbesprochenen Bildern wohl das späteste und manieriertestе. Teil eines Altarwerkes, vielleicht für die Pfarrkirche von S. Luca in Borgo, dessen Mitte die Madonna mit dem Kind (Bergamo, Smlg. Lochis), und dessen Seiten die Heiligen auf Goldgrund Christophorus, Antonius (Louvre, Paris), Dominikus (Uffiz. Florenz), Sebastian (Berlin, K.-Fr.-M.) bilden.

Abb PIETA. Besonders der Christuskörper ist altniederländischen Darstellungen (Roger van der Weyden) sehr verwandt. Text S. 43.

Abb DER FRÜHLING. Eine Figur aus einem Zyklus von Allegorien auf die Jahreszeiten. Nicht allgemein als Werk Turas anerkannt.

LORENZO DI PIETRO GEN. VECCHIETTA

ca. 1412-1480. Architekt, Plastiker und Maler. Er bildet den weichen malerischen Stil Sassettas zu plastischer Härte um, Mantegna verwandt, und der Ausgangspunkt für die Renaissancegotik des Matteo di Giovanni und Benvenuto di Giovanni.

Abb. KATHARINA VON SIENA (1347—1380), die sienesische Färberstochter, die schon als Kind religiöse, mystisch-erotische Ekstasen erlebte, durch ihr entsagend aufopferndes Leben im Almosenspenden und Krankenpflegen den Ruf der Heiligkeit erlangte, durch ihre diktierten Briefe als religiöse Schriftstellerin bedeutend wurde und durch ihren Briefwechsel mit Städten, Königen und Päpsten, besonders durch ihre Anteilnahme an der Aufhebung des Schismas und der Rück-

kehr des Papstes Gregor XI. nach Rom auch einer gewissen politischen Bedeutung nicht entbehrt. (K. Hase, Katharina von Siena. 1864) Das Fresko ist bezeichnet: 29 Junii 1461, Opus Laurentii Petri Senens.

ANDREA DEL VERROCCHIO

1435—1488. In erster Linie Bronzebildner (Mackowsky, 1901)

75 TOBIAS UND DIE ERZENGEL. Ehemals in S. Spirito auf dem Altar der Brüderschaft „il Raffa", wahrscheinlich von der Familie Bramanti gestiftet. Erst seit der Mitte des Quattrocento, im Zusammenhang mit der Schätzung alles Jugendlichen, werden Altäre mit der Darstellung Raphaels und des kleinen Tobias häufiger, wahrscheinlich als Stiftung bei Gelegenheit der Reisen junger Kaufmannssöhne. Auf einem solchen Bilde befindet sich die Inschrift: Raphael medicinalis Mecum sis perpetualis. Et sicut fuisti cum Tobia Semper mecum sis in via. Im Cinquecento verschwindet der Vorwurf wieder vollständig. Über die Zuweisung an Verrocchio (vgl. den Engel auf der Taufe, Abb. 76) und Botticini, für den das Bild trotz seiner akademischen Süßlichkeit zu gut ist, gibt es bereits eine ganze Literatur. Am wenigsten entspricht die Gewandung Raphaels der Art Verrocchios. Sie weist auf Einfluß des Piero della Francesca. Text S. 20.

TAUFE CHRISTI. Das einzige für Verrocchio sicher bezeugte Bild, an dem aber die malerische Qualität infolge der Übermalung Leonardos nichts für Verrocchio besagt, dagegen die in der Art von Kruzifixusfiguren geziert bejammernswürdige Gestalt Christi und die peinlich detaillierende Körperbehandlung des Täufers mit den scharf absetzenden Muskeln und wie bloßgelegten Sehnen mehr anatomisches Studium als künstlerische Auffassung verraten. Text S. 21, 35. *Abb. 76*

ZENALE siehe BUTINONE

BIBLIOGRAPHIE

Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 10. Aufl. Leipzig 1908.
Karl Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 3. Aufl. Leipzig 1909.
Alfred von Reumont, Lorenzo de' Medici, 2. Aufl. Leipzig 1883.
Robert Saitschick, Menschen und Kunst der italienischen Renaissance. Berlin 1903. (Ergänzungsband: Bibliographie. 1904.)
Adolf Gaspary, Geschichte der Italienischen Literatur. Straßburg 1888.
Giovanni Pico della Mirandola. Ausgewählte Schriften. Übersetzt und eingeleitet von Arthur Liebert. Jena 1905.
Casimir Chłedowski, Siena. Berlin 1905.

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Jordan. Leipzig 1869—76.
Jacob Burckhardt, Der Cicerone. 9. Aufl. Leipzig 1904.
Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance, 2. Aufl. The Central Italian Painters of the Renaissance. North Italian Painters of the Renaissance. New York 1900, 1897, 1907.
Fritz Knapp, Die Kunst in Italien. Berlin 1908.
Springer-Ricci, Manuale di Storia dell'Arte. Bergamo 1909.
Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. II. Bd. Die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Übersetzt von E. Jaeschke. V. Bd. Die oberitalienischen Maler. Übersetzt von Georg Gronau. Straßburg 1904, 1908.

Abbé Broussolle, La Jeunesse du Pérugin et les Origines de l'Ecole Ombrienne. Paris 1901.
Emil Jacobsen, Das Quattrocento in Siena. Straßburg 1908.
Gustave Gruyer, L'Art Ferrarais à l'Epoque des Princes d'Este. Paris 1897.
F. Malaguzzi-Valeri, Pittori Lombardi del Quattrocento. Mailand 1902.
Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. Bd. I. München 1901.
Ernst Steinmann, Rom in der Renaissance, 3. Aufl. Leipzig 1908.
Johannes Guthmann, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig 1902.
Emil Schaeffer, Das Florentiner Bildnis. München 1904.

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

